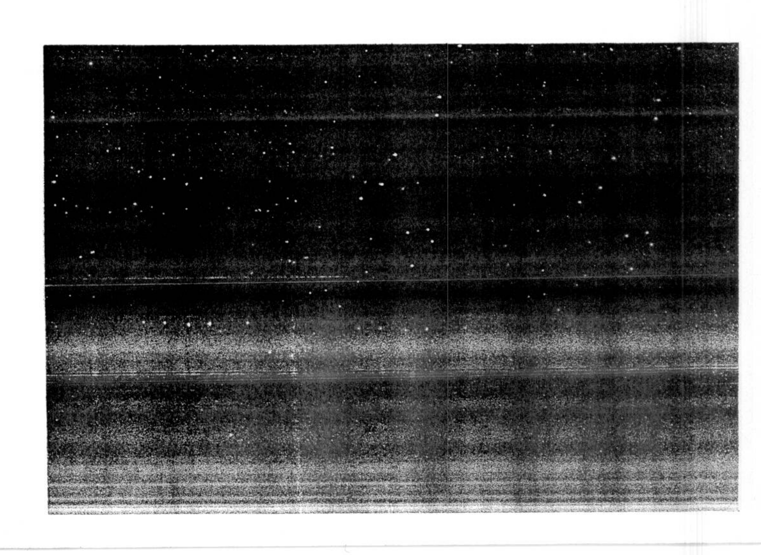
Georges Didi-Huberman

Lo que vemos, lo que nos mira

LO QUE VEMOS, LO QUE NOS MIRA



GEORGES DIDI-HUBERMAN

LO QUE VEMOS, LO QUE NOS MIRA

MANANTIAL

Título original: *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*
Les Éditions de Minuit, París

Cet ouvrage, publié dans le cadre du Programme Victoria Ocampo d'áide à la publication, benéficie du soutien du Ministère Des Affaires Etrangères, et du Service Culturel de l'Ambassade de France en la Argentine.

Esta obra, publicada en el marco del Programa Victoria Ocampo de ayuda a la publicación, recibió el apoyo del Ministerio de Asuntos Extranjeros y del Servicio Cultural de la Embajada de Francia en la Argentina.

Traducción: Horacio Pons

Diseño de tapa: Estudio R

Hecho el depósito que marca la ley 11.723
Impreso en la Argentina

Avda. de Mayo 1365, 6º piso.
(1085) Buenos Aires, Argentina
Tel: 383-7350/383-6059
Fax: 813-7879

ISBN: 987-500-009-4

Índice

"Luz. Su debilidad. Su amarillo. Su omnipresencia como si cada uno de los cerca de ochenta mil centímetros cuadrados de superficie total emitieran su resplandor. El jadeo que lo agita. Se detiene de tanto en tanto como un aliento que finaliza. Todos se fijan entonces. Su estancia tal vez terminará. Al cabo de unos segundos todo recomienza. Consecuencias de esa luz para el ojo que busca. Consecuencias para el ojo que al no buscar más se fija en el suelo o se eleva hacia el lejano techo donde no puede haber nadie. [...] Nada impide afirmar que el ojo termina por habituarse a esas condiciones y adaptarse a ellas, salvo que más bien se produce lo contrario bajo la forma de una lenta degradación de la vista arruinada a la larga por ese rojo resplandor fuliginoso y vacilante, y por el esfuerzo incesante siempre desilusionado sin hablar de la inquietud moral que repercute sobre el órgano. Y si fuera posible seguir de cerca durante bastante tiempo dos ojos dados azules de preferencia en cuanto más perecederos se los vería abrirse cada vez más desmesuradamente e inyectarse más y más en sangre, y las pupilas dilatarse progresivamente hasta comer toda la córnea. Todo esto naturalmente en un movimiento tan lento y tan poco sensible que ni los mismos interesados se percatan de ello si esta noción es mantenida. Y para el ser pensante que se inclinase fríamente sobre todos esos datos y evidencias sería verdaderamente difícil al cabo de su análisis no estimar erradamente que en lugar de emplear el término vencidos que tiene en efecto un costadito patético desagradable mejor sería hablar lisa y llanamente de ciegos."

S. BECKETT, *Le dépeupleur*,
París, Minuit, 1970, págs. 7-8 y 34-35
[*Sin*, seguido de *El despoblador*, Barcelona, Tusquets, 1984].

La ineluctable escisión del ver

Lo que vemos no vale –no vive– a nuestros ojos más que por lo que nos mira. Ineluctable, sin embargo, es la escisión que separa en nosotros lo que vemos de lo que nos mira. Por lo tanto, habría que volver a partir de esa paradoja en la que el acto de ver sólo se despliega al abrirse en dos. Ineluctable paradoja, Joyce la escribió con claridad: "Ineluctable modalidad de lo visible", en un famoso párrafo del capítulo en que se abre la trama gigantesca de *Ulises*:

> Ineluctable modalidad de lo visible (*ineluctable modality of the visible*): "por lo menos eso, si no más pensado a través de mis ojos. Señales de todas las cosas que aquí estoy para leer, huevas y fucos de mar, la marea que viene, esa bota herrumbrosa. Verde moco, azul plateado, herrumbre: signos coloreados. Límites de lo diáfano. Pero él agrega: en los cuerpos. Entonces él los había advertido cuerpos antes que coloreados. ¿Cómo? Golpeando su sesera contra ellos, caramba. Despacio. Calvo era y millonario, *maestro di color che sanno*. Límite de lo diáfano en. ¿Por qué en? Diáfano adiáfano. Si puedes poner los cinco dedos a través de ella, es una verja, si no, una puerta. Cierra los ojos y mira.[1]

Aquí entonces tenemos proferido, obrado en la lengua, lo que impondría a nuestras miradas la ineluctable modalidad de lo visible: ineluctable y paradójica, paradójica por ineluctable. Joyce nos alimenta de pensamiento, pero lo que se piensa allí no surgirá sino como una travesía física, algo que pasa a través de los ojos (*thought through my eyes*) como una mano pasaría a través

1. James Joyce, *Ulysses* (1922), trad. A. Morel, revisada por V. Larbaud, S. Gilbert y J. Joyce, París, Gallimard, 1948, pág. 39 [Trad. cast.: *Ulises*, Buenos Aires, Santiago Rueda, 1978, 7ª edición].

de una reja. Joyce nos alimenta de signos para leer (*signatures of all things I am here to read... coloured things*), pero también, y en el mismo movimiento, de materias sórdidas ligadas a la procreación animal (las huevas, *seaspawn*), a la ruina y los desechos marinos (las algas, *seawrack*). Está además, bajo la autoridad casi infernal de Aristóteles,[2] la evocación filosófica de lo diáfano, pero, inmediatamente, de sus límites (*limits of the diaphane*)[3] y, para terminar, de su negación misma (*diaphane, adiaphane*).

La visión se topa siempre con el ineluctable volumen de los cuerpos humanos. *In bodies*, escribe Joyce, sugiriendo ya que los cuerpos, esos objetos primeros de todo conocimiento y de toda visibilidad, son cosas para tocar, acariciar, obstáculos contra los cuales "golpearse su sesera" (*by knocking his sconce against them*); pero también cosas de las que salir y a las que entrar, volúmenes dotados de vacíos, de bolsillos o de receptáculos orgánicos, bocas, sexos, tal vez el ojo mismo. Y he aquí que surge la obsesionante pregunta: cuando vemos lo que está *frente* a nosotros, ¿por qué siempre nos mira algo que es otra cosa y que impone un *en*, un *adentro*? "¿Por qué en?", se pregunta Joyce. Algunas líneas más adelante, será cuestión de contemplar (*gaze*) un vientre materno originario, "embarazado de todos los embarazos, escudo de vitela tensa, no, un montón blanco de trigo que sigue siendo auroral, nacarado, ahora y para siempre por los siglos de los siglos. Vientre de pecado",[4] infernal crisol. Comprendemos entonces que los cuerpos, especialmente los cuerpos femeninos y maternales, imponen el ineluctable modo de su visibilidad como otras tantas cosas por las que "pasar –o no poder pasar– sus cinco dedos", como lo hacemos todos los días al pasar las verjas o las puertas de nuestras casas. "Cerremos los ojos para ver" (*shut your eyes and see*): tal será, por lo tanto, la conclusión del famoso pasaje.

¿Qué significa? Al menos dos cosas. En primer lugar, al volver a poner en juego e invertir irónicamente proposiciones metafísicas muy antiguas, incluso místicas, nos enseña que *ver* no se piensa y no se siente, en última instancia, sino en una experiencia del *tacto*. Con ello, Joyce no hace más que indicar por anticipado lo que constituirá en el fondo el testamento de toda fe-

2. En efecto, es en el primer círculo del Infierno (el Limbo) donde Dante –citado textualmente en el pasaje de Joyce– levanta la vista para mirar a Aristóteles, "el maestro de los que saben" (*Poi ch'innalzai un poco più le ciglia, / vidi 'l maestro di color che sanno...*). Dante, *Divina Comedia*, Infierno, IV, 130-131.

3. Es decir, para Aristóteles, el *lugar* mismo del color y lo visible. *Cf.* Aristóteles, *De l'âme*, II, 7, 418a, trad. J. Tricot, París, Vrin, 1972, págs. 105-106 [Trad. cast.: *Acerca del alma*, Madrid, Gredos, 1994]; *idem*, *Du sens et des sensibles*, III, 439a, trad. J. Tricot, París, Vrin, 1951, pág. 14 [Trad. cast.: *Del sentido y lo sensible y de la memoria y el recuerdo*, Madrid, Aguilar, 1962]; *idem*, *De coloribus*, III-IV, 792a-b, trad. W. S. Hett, Londres/Cambridge, Loeb Classical Library, 1936, págs. 8-21.

4. J. Joyce, *Ulises*, *op. cit.*, pág. 40.

nomenología de la percepción. "Es preciso que nos acostumbremos", escribe Merleau-Ponty, "a pensar que todo visible está tallado en lo tangible, todo ser táctil prometido en cierto modo a la visibilidad, y que hay, no sólo entre lo tocado y lo tocante, sino también entre lo tangible y lo visible que está incrustado en él encaje, encabalgamiento."[5] Como si el acto de ver finalizara siempre por la experimentación táctil de una pared levantada frente a nosotros, obstáculo tal vez calado, trabajado de vacíos. "Si uno puede meter sus cinco dedos a través, es una reja, si no una puerta"...[6] Pero este texto admirable propone otra enseñanza: debemos cerrar los ojos para ver cuando el acto de *ver* nos remite, nos abre a un *vacío* que nos mira, nos concierne y, en un sentido, nos constituye.

¿Qué tipo de vacío? En ese punto del relato, la ficción de *Ulises* ya dio su configuración exacta: Stephen Dedalus, que leyó a Dante y Aristóteles, que produjo en el laberinto del texto joyceano ese pasaje en primera persona (*my eyes*) sobre la "ineluctable modalidad de lo visible", Stephen Dedalus acaba de ver con sus ojos cómo los ojos de su madre agonizante se alzaban hacia él implorando algo, una genuflexión o una plegaria, algo a lo cual, en todo caso, él se negará, como petrificado en su sitio:

> Los recuerdos acosan su mente cavilosa. Su vaso lleno de agua de la cocina, cuando hubo comulgado [...] Sus ojos vítreos, mirando desde la muerte, para sacudir y doblegar mi alma. Sobre mí solo. El cirio de las ánimas para alumbrar su agonía. Luz espectral sobre el rostro torturado. Su respiración ronca, ruidosa, rechinando de horror, mientras todos rezaban arrodillados. Sus ojos sobre mí para hacerme sucumbir.[7]

Luego, Stephen verá cerrarse definitivamente esos ojos. Y desde entonces todo el cuerpo materno se le aparece en sueños, "devastado, flotante", sin dejar ya, en lo sucesivo, de *fijarlo*.[8] Como si hubiera sido preciso cerrar los ojos de su madre para que su madre comenzara a mirarlo verdaderamente. La "ineluctable modalidad de lo visible" asume entonces para Dedalus la forma de una coacción ontológica, medusante, en la que *todo lo que hay que ver es mirado por la pérdida de su madre*, la modalidad insistente y sobera-

5. Y concluía: "Toda visión tiene lugar en alguna parte del espacio táctil", Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, París, Gallimard, 1964, pág. 177 [Trad. cast.: *Lo visible y lo invisible*, Barcelona, Seix-Barral, 1970]. *Cf.* a ese respecto el muy reciente estudio de L. Richir, "La réversibilité chez Merleau-Ponty", *La Part de l'Œil*, n° 7, 1991, págs. 47-55.

6. Algunas páginas más adelante, Joyce resume el mismo tema: "La llanura veo, luego pienso distancia, cerca, lejos, llanura veo. [...] Acaríciame. Ojos suaves. Mano suave, suave, suave. [...] Tócame, tócame". J. Joyce, *Ulises*, *op. cit.*, pág. 51.

7. *Ibid.*, pág. 14.

8. *Ibid.*, págs. 9-10.

na de esa pérdida que Joyce, en el recodo de una frase, denomina, muy simplemente, "la llaga viva de su corazón".[9] Una llaga tan definitivamente viva como definitivamente cerrados están los párpados de la madre. Entonces, los espejos se agrietan y escinden la imagen que Stephen aún quiere buscar en ellos: "¿Quién me eligió esta cara?", pregunta frente a la brecha.[10] Y, desde luego, la madre lo mira aquí desde su fondo de parecido secreto y escisión mezclados –su fondo de alumbramiento y pérdida mezclados.

Pero, a partir de ahí, cambiará de color y ritmo todo el espectáculo del mundo *en general*. ¿Por qué, en nuestro paso por lo visible *en general*, esa insistencia tan singular puesta en las huevas marinas y las "algas que trae la ola"? ¿Por qué "la marea que viene" y ese extraño colorido denominado "verde moco" (*snotgreen*)? Porque en sus sueños Stephen veía el mar verdusco "como una madre grande y querida" con la que tenía que reunirse y mirarla (*the snotgreen sea... She is our great sweet mother. Come and look*). Porque "El círculo formado por la bahía y el horizonte cerraban una masa opaca de líquido verdoso". Porque, en la realidad, "Al lado de su lecho de muerte había una taza de porcelana blanca, conteniendo la espesa bilis verdosa que ella había arrancado de su hígado putrefacto entre estertores, vómitos y gemidos".[11] Porque antes de cerrar los ojos, su madre había abierto la boca a causa de un acceso de humores verdes (*pituitas*). Así, Stephen ya no veía los ojos en general más que como manchas de mar glauco y el mar mismo como un "tazón lleno de aguas amargas" yendo y viniendo, "sombría marea" latiendo en el espacio y, para terminar, "latiendo en sus ojos, enturbiando su visión".[12]

Entonces empezamos a comprender que cada cosa por ver, por más quieta, por más neutra que sea su apariencia, se vuelve *ineluctable* cuando la sostiene una pérdida –aunque sea por medio de una simple pero apremiante asociación de ideas o de un juego de lenguaje– y, desde allí, nos mira, nos concierne, nos asedia. Cuando Stephen Dedalus contempla el mar quieto frente a él, éste no es meramente el objeto privilegiado de una plenitud visual aislada, perfecta y "desprendida"; no se le aparece ni uniforme ni abstracto ni "puro" en su opticidad.[13] El mar, para Dedalus, se convierte en un tazón de humores y muertes presentidas, un muro horizontal amenazante y solapado, una superficie que sólo es plana para disimular y al mismo tiempo *indicar* la profundidad que la habita, la mueve, como ese vientre materno

9. *Ibid.*, pág. 12.
10. *Ibid.*, pág. 10.
11. *Ibid.*
12. *Ibid.*, pág. 13. *Cf.* también págs. 9, 22, 43, 45, etcétera.
13. Cosa que Rosalind Krauss sugiere de Ruskin, Monet y del "modernismo" en general. *Cf.* R. Krauss, "Note sur l'inconscient optique", *Cahiers du Musée national d'Art moderne*, n° 37, 1991, págs. 61-62.

ofrecido a su imaginación como un "escudo de vitela tensa", embarazado de todos los embarazos y de todas las muertes por venir.

¿Qué es entonces lo que *indica* en el mar visible, familiar, extendido ante nosotros, ese poder inquietante del fondo, como no sea el juego rítmico "que trae la ola" y la "marea que sube"? El pasaje joyceano sobre la ineluctable modalidad de lo visible habrá dado, por ende, en su precisión, todos los componentes teóricos que hacen de un simple plano óptico, al que vemos, una potencia visual que nos mira en la medida misma en que pone en obra el juego *anadiomeno*,* rítmico, de la superficie y del fondo, del flujo y del reflujo, de la tracción y de la retracción, de la aparición y de la desaparición.[14] En el movimiento perpetuo, perpetuamente acariciante y amenazante de la ola, de la "marea que sube" hay, en efecto, ese jadeo materno en que se indica y se murmura, contra la sien de Stephen –es decir, justo entre su ojo y su oído–, que una muerta para siempre lo mira. En las huevas y las algas que rechaza el mar respirante, *frente* a Stephen, hay por lo tanto todo el dolor vomitado, verdusco, de alguien *del cual* él viene, que trabajó *frente* a él –como se habla del trabajo de parto– su propia desaparición. Y ésta, a su vez, acaba por latir *en* Stephen, entre su ojo y su oído, perturbando su lengua materna y enturbiando su visión.

Tal sería entonces la modalidad de lo visible cuando su instancia se hace ineluctable: un trabajo del *síntoma* en el que lo que vemos es sostenido por (y remitido a) una *obra de pérdida*. Un trabajo del síntoma que alcanza lo visible en general y nuestro propio cuerpo vidente en particular. Ineluctable como una enfermedad. Ineluctable como un cierre definitivo de nuestros párpados. Pero la conclusión del pasaje joyceano –"cerremos los ojos para ver"– puede igualmente, creo, y sin ser traicionado, darse vuelta como un guante a fin de dar forma al trabajo visual que debería sernos propio cuando ponemos los ojos en el mar, un ser que muere o bien una obra de arte. *Abramos los ojos para experimentar lo que no vemos*, lo que ya no veremos –o más bien para experimentar que lo que con toda evidencia no vemos (la evidencia visible) nos mira empero como una obra (una obra visual) de pérdida–. Desde luego, la experiencia familiar de lo que vemos parece dar lugar las más de las veces a un *tener*: viendo algo tenemos en general la impresión de ganar algo. Pero la modalidad de lo visible deviene ineluctable –es decir, condenada a una cuestión de *ser*– cuando ver es sentir que algo se nos escapa ineluctablemente: dicho de otra manera, cuando ver es perder. Todo está allí.

* El término "anadyomène" significa que surge del agua, también sobrenombre de Venus, y es una transliteración del griego [n. del t.]

14. Sobre los motivos imbricados del *muro* y la ritmicidad *anadiomena* de lo visual, me permito remitir al lector a dos de mis trabajos anteriores: *La peinture incarnée*, París, Minuit, 1985, y "La couleur d'écume, ou le paradoxe d'Apelle", *Critique*, n° 469-470, págs. 606-629.

Por otra parte está claro que esta modalidad no es ni particularmente arcaica ni particularmente moderna o modernista o quién sabe cuántas cosas más. Esta modalidad atraviesa simplemente la larga historia de las tentativas prácticas y teóricas para dar forma a la paradoja que la constituye (vale decir que esta modalidad tiene una historia, pero una historia siempre anacrónica, siempre "a contrapelo", para expresarlo con Walter Benjamin).[15] Ya se trataba de eso en la Edad Media, por ejemplo, cuando los teólogos sintieron la necesidad de distinguir del concepto de imagen (*imago*) el de *vestigium*: el vestigio, la huella, la ruina. Con ello intentaban explicar de qué manera lo que es visible ante nosotros, alrededor nuestro –la naturaleza, los cuerpos–, no debería verse sino como lo que lleva la *huella de una semejanza perdida*, arruinada, la semejanza con Dios perdida en el pecado.[16]

Todavía se trataba de eso –aunque en un contexto y para apuestas evidentemente sin medidas comunes– cuando uno de los grandes artistas de la vanguardia estadounidense, en los años cincuenta, podía reivindicar producir "un objeto que habla de la pérdida, de la destrucción, de la desaparición de los objetos"...[17] Y tal vez hubiera sido mejor decir: *un objeto visual que muestra la pérdida*, la destrucción, la desaparición de los objetos o los cuerpos.

Es decir, de las cosas para ver de cerca y tocar de cerca, las cosas para querer o no poder acariciar. Obstáculos, pero también cosas de las que salir o en las que entrar. Es decir, volúmenes dotados de vacíos. Precisemos aún más la pregunta: ¿qué sería pues un volumen –un volumen, un cuerpo ya– que mostrara, en el sentido casi wittgensteiniano del término,[18] la pérdida de un cuerpo? ¿Qué es un volumen portador, mostrador de vacío? ¿Cómo mostrar un vacío? ¿Y cómo hacer de este acto una forma –una forma que nos mira?

15. W. Benjamin, "Thèses sur la philosophie de l'histoire" (1940), trad. M. de Gandillac, *L'homme, le langage, la culture*, París, Denoël-Gonthier, 1971, pág. 188.

16. *Cf.* por ejemplo R. Javelet, *Image et ressemblance au XIIe siècle de saint Anselme à Alain de Lille*, París, Letouzey et Ané, 1967, I, págs. 224-236. Para el siglo XIII, Buenaventura, *Itinerarium mentis in Deum*, I-II, o Tomás de Aquino, *Summa theologiae*, Ia, 93, 6. Para una implicación de la problemática del *vestigium* en el campo de la pintura, *cf.* G. Didi-Huberman, *Fra Angélico - Dissemblance et figuration*, París, Flammarion, 1990, págs. 51-55.

17. "An object that tells of the loss, destruction, disappearance of objects." J. Johns, citado y comentado por J. Cage, "Jasper Johns: Stories and Ideas", *J. Johns. Paintings, Drawings and Sculpture. 1954-1964*, Londres, Whitechapel Gallery, 1964, pág. 27.

18. "Seguramente hay lo inexpresable. Éste *se muestra*..." L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, § 6.522, trad. P. Klossowski, París, Gallimard, 1961 (ed. 1972), pág. [illegible] [Trad. cast.: *Tractatus logico-philosophicus*, Madrid, Alianza, 1973].

La evitación del vacío: creencia o tautología

Es posible que para no marchitar la exigencia abierta por el texto de Joyce –como sentiríamos la tentación de hacerlo desde el momento en que dejamos el territorio desquiciado y arruinado de nuestras madres muertas para abordar el cultivado y que se quiere juicioso de las obras de arte–, tengamos que volver a partir de una situación ejemplar (diré: fatal) en la que la cuestión del volumen y el vacío se plantea ineluctablemente a nuestra mirada. Es la situación de quien, ante él, se encuentra cara a cara con una tumba que posa los ojos sobre él (*fig. 1*).

Situación ejemplar porque abre en dos nuestra experiencia, porque impone tangiblemente a nuestros ojos la escisión evocada al comienzo. Por un lado, está lo que veo de la tumba, es decir *la evidencia de un volumen*, en general una masa de piedra, más o menos geométrica, más o menos figurativa, más o menos cubierta de inscripciones: una masa de piedra *trabajada*, siempre que atrae a su lado el mundo de los objetos tallados o modelados, el mundo del arte y el artefacto en general. Por el otro, está –diré de nuevo– lo que me mira: y lo que me mira en una situación tal ya no tiene nada de evidente [*évident*], puesto que, al contrario, se trata *de una especie de vaciamiento* [*évidement*]. Un vaciamiento que ya no concierne en absoluto al mundo del artefacto o el simulacro, un vaciamiento que allí, ante mí, toca lo inevitable por excelencia: a saber, el destino del cuerpo semejante al mío, vaciado de su vida, de su palabra, de sus movimientos, vaciado de su poder de alzar sus ojos hacia mí. Y que sin embargo en un sentido me mira –el sentido ineluctable de la pérdida aquí en obra.

En el ejemplo de Stephen Dedalus asediado por su madre y contemplando el mar había todavía algo de libre, hasta de excesivo en la operación imaginativa. Alguien que no fuera Stephen bien podría no oler ni el fondo mari-

no ni las huevas ni las algas nauseabundas, portadoras de muerte, y contemplar el mar con el ojo idealista de un puro esteta aficionado a los planos azules; o, más simplemente aún, con el ojo pragmático de un aficionado a los baños. Pero, frente a una tumba, la experiencia deviene más monolítica y nuestras imágenes obedecen más directamente a lo que quiere decir *tumba*, es decir a lo que la tumba encierra. He aquí por qué la tumba, cuando la veo, me mira hasta lo más recóndito –y en ese título, por otra parte, viene a trastornar mi capacidad de verla simple, serenamente–, en la medida misma en que me muestra que he perdido ese cuerpo que recoge en su fondo. También me mira, desde luego, porque impone en mí *la imagen imposible de ver* de lo que me hará el igual y el semejante de ese cuerpo en mi propio destino futuro de cuerpo vaciándose, yaciendo y desapareciendo rápidamente en un volumen más o menos parecido. Así, ante la tumba yo mismo me tumbo, me tumbo en la angustia, a saber, ese "modo fundamental del sentimiento de toda situación", esa "revelación privilegiada del *ser-ahí*" de la que hablaba Heidegger...[1] Es la angustia de mirar hasta el fondo –al *lugar*– de lo que me mira, la angustia de quedar librado a la cuestión de saber (de hecho: de no saber) en qué se convierte mi propio cuerpo, entre su capacidad de constituir un volumen y la de ofrecerse al vacío, la de abrirse.

¿Qué hacer frente a esto? ¿Qué hacer ante esa escisión? Uno podrá hundirse, diré, en la lucidez, suponiendo que la actitud lúcida, en este caso, se denomina melancolía. Uno podrá, al contrario, dedicarse a tapar los agujeros, a suturar la angustia que se abre en nosotros ante la tumba, y que por eso mismo nos abre en dos. Ahora bien, suturar la angustia no consiste en otra cosa que en reprimir, es decir en creer colmar el vacío colocando cada término de la escisión en un espacio cerrado, propio y bien guardado por la razón –una razón, es preciso decirlo con claridad, miserable en este caso–. Dos tipos de figura se presentan en nuestra fábula. El primero sería mantenerse *más acá de la escisión* abierta por lo que nos mira en lo que vemos. Actitud que equivale a pretender atenerse a lo que se ve. Significa creer –lo digo claramente: creer– que todo el resto no nos mirará más. Significa, frente a una tumba, decidir no ir más allá del volumen como tal, del *volumen visible*, y postular todo el resto como inexistente, expulsar todo el resto al dominio de una invisibilidad sin nombre.

Se advertirá que en esta actitud hay una especie de horror o negación de lo *pleno*, es decir del hecho de que ese volumen frente a nosotros está pleno de un ser semejante a nosotros, pero muerto, y en esa calidad pleno de una

1. *Cf.* Martin Heidegger, *L'être et le temps* (1927), trad. R. Boehm y A. de Waelhens, París, Gallimard, 1964, págs. 226-233 [Trad. cast.: *El ser y el tiempo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1971].

angustia que nos susurra nuestro propio destino. Pero en esta actitud hay también un verdadero horror y una negación del *vacío*: una voluntad de no ir más allá de las aristas discernibles del volumen, de su formalidad convexa y simple. Una voluntad de limitarse a cualquier precio a lo que vemos, para ignorar que ese volumen no es indiferente y simplemente convexo, puesto que está ahuecado, vaciado, puesto que forma el receptáculo (y la concavidad) de un cuerpo hueco que se vacía de toda su sustancia. Esa actitud –esa doble renegación– consiste, como se habrá comprendido, en hacer de la experiencia del ver *un ejercicio de la tautología*: una verdad chata ("esa tumba que veo allí no es otra cosa que lo que veo en ella: un paralelepípedo de alrededor de un metro ochenta de largo...") propuesta como la pantalla de una verdad más subterránea y mucho más temible ("la que está allí abajo..."). La pantalla de la tautología: una finta en la forma de mal truismo o perogrullada. Una victoria maníaca y miserable del lenguaje sobre la mirada, en la afirmación fijada, cerrada como una empalizada,* de que no hay allí *nada más que un volumen*, y que ese volumen no es otra cosa que él mismo, por ejemplo un paralelepípedo de alrededor de un metro ochenta de largo...

El hombre de la tautología –como en lo sucesivo nuestra construcción hipotética nos autoriza a denominarlo– habrá fundado pues su ejercicio de la visión en toda una serie de obligaciones con la forma de (falsas) victorias sobre los poderes inquietantes de la escisión. Lo habrá hecho todo, ese hombre de la tautología, para recusar las latencias del objeto, afirmando como un triunfo la identidad manifiesta –mínima, tautológica– de ese objeto mismo: "Ese objeto que veo *es* lo que veo, un punto, eso es todo". Lo habrá hecho todo, en consecuencia, para impugnar la temporalidad del objeto, el trabajo del tiempo o de la metamorfosis en el objeto, el trabajo de la memoria –o del asedio– en la mirada. Así, pues, lo habrá hecho todo para recusar el *aura* del objeto, proclamando una actitud de indiferencia con respecto a lo que está allí abajo, oculto, presente, yacente. Y esa misma indiferencia se atribuye el status de un modo de satisfacción frente a lo que es evidente, evidentemente visible: "Lo que veo es lo que veo, y con eso me basta"...[2] El resultado últi-

* Juego de palabras entre *lapalissade*, perogrullada, empleada en la oración anterior, y *palissade*, empalizada, vallado (n. del t.).

2. Cosa que definiría la actitud no freudiana por excelencia. Sucede que Freud produzca tautologías: frente a las imágenes por ejemplo cuando, ante las figuras femeninas de Leonardo da Vinci, comienza por no encontrar más que el adjetivo "leonardesco" para calificarlas (Sigmund Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* [1910], trad. colectiva, París, Gallimard, 1987, pág. 132) [Trad. cast.: *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*, en *Obras Completas* (*OC*), Madrid, Biblioteca Nueva, 1968, t. II], o cuando, en la *Traumdeutung*, reduce ya las imágenes de sueños ("así, pues, el sueño piensa mediante imágenes visuales") a "elementos que se comportan como imágenes" (S. Freud, *L'interprétation des rêves* [1900], trad. I. Meyerson revisada por D. Berger, París, PUF, 1971, pág. 52, pasaje que me señaló P. Lacoste) [Trad. cast.: *La interpreta-*

mo de esta indiferencia, de esta exhibición en forma de satisfacción, hará entonces de la tautología una manera de cinismo: "Lo que veo es lo que veo y el resto me importa un pito".

Frente a la tautología, en el otro extremo del paisaje, aparece un segundo medio para suturar la angustia ante la tumba. Consiste en querer sobrepasar la cuestión, querer trasladarse *más allá de la escisión* abierta por lo que nos mira en lo que vemos. Consiste en querer superar –imaginariamente– *tanto* lo que vemos *como* lo que nos mira. El volumen pierde entonces su evidencia de granito y el vacío, también, su poder inquietante de muerte presente (muerte del otro o nuestra propia muerte, vaciamiento del otro o nuestro propio vaciamiento). El segundo tipo de figura equivale, por ende, a producir un *modelo ficticio* en el que todo –volumen y vacío, cuerpo y muerte– podría reorganizarse, subsistir, seguir viviendo dentro de un gran sueño despierto.

Como la precedente, esta actitud supone un horror y una negación de lo pleno: como si allí, en esa tumba, no hubiera más que un volumen vacío y desencarnado, como si la vida –denominada *alma* para la ocasión– ya hubiera abandonado ese lugar decididamente demasiado concreto, demasiado material, demasiado próximo a nosotros, demasiado inquietante para significar algo ineluctable y definitivo. Nada será definitivo en esta hipótesis: la vida ya no estará allí sino en otra parte, el cuerpo se soñará allí cual si se mantuviera bello y bien formado, pleno de sustancia y pleno de vida –y se comprende aquí el horror al vacío que mueve una ficción semejante–; simplemente se soñará, ahora o mucho más tarde, *en otra parte*. Son el ser-ahí y la tumba como lugar los que se niegan aquí en lo que son verdadera, materialmente.

Así, pues, esta segunda actitud consiste en hacer de la experiencia del ver *un ejercicio de la creencia*: una verdad que no es ni chata ni profunda, sino que se da en cuanto verdad superlativa e invocante, etérea pero autoritaria. Es una victoria obsesiva –también ella miserable, pero de manera más indirecta– del lenguaje sobre la mirada; la afirmación, fijada en dogma, de que

---

ción de los sueños, en *OC*, t. I]. Pero, en ambos casos, la tautología indica cuestionamiento e insatisfacción, es decir lo contrario de lo que describimos aquí. Cuando ante un cuadro Freud produce una tautología, tal vez no haga sino reproducir un síntoma que conoce bien, a saber, la actitud de Dora que pasa "dos horas en admiración ensimismada y soñadora" ante la *Madona sixtina* de Rafael, y que, ante la pregunta de "qué era lo que le había gustado tanto en ese cuadro", responde con dos palabras (tautológicas pero deseantes): "La Madona". *Cf.* S. Freud, "Fragment d'une analyse d'hystérie (Dora)" (1905), trad. M. Bonaparte y R. M. Loewenstein, *Cinq psychanalyses*, París, PUF, 1954 (ed. 1979), pág. 71 [Trad. cast.: "Análisis fragmentario de una histeria", en *OC*, t. II]. Comenté esa superación freudiana de la "tautología de lo visible" en "Une ravissante blancheur", *Un siècle de recherches freudiennes en France*, Toulouse, Érès, 1986, págs. 71-83.

no hay allí ni sólo un volumen ni un puro proceso de vaciamiento, sino "algo Otro" que hace revivir todo eso y le da un sentido, teleológico y metafísico. Aquí, lo que vemos (el triste volumen) será eclipsado o más bien superado [*Aufhebung*] por la instancia legislante de un *invisible* de prever, y lo que nos mira se sobrepasará en un enunciado grandioso de verdades más allá, de Allendes jerarquizados, de futuros paradisíacos y de cara a cara mesiánicos... Otra renegación, otro modo de satisfacción reivindicada frente a aquello que, sin embargo, sigue mirándonos como el rostro de lo peor. Es una exhibición simétrica de la precedente, extática y ya no cínica. Es otra represión, que no se refiere a la existencia de la escisión como tal, sino al status de su intervención lógica y ontológica.[3] No obstante, no constituye sino la otra cara de una misma moneda, la moneda de quien intenta escapar a esa escisión abierta en nosotros por lo que nos mira en lo que vemos.

La actividad de producir imágenes tiene a menudo mucho que ver con ese tipo de escapatorias. Por ejemplo, el universo de la creencia cristiana reveló, en la larga duración, obedecer a una exuberancia tal de imágenes "escapadas", que de ello resultó una historia específica –la que hoy denominamos con la insatisfactoria expresión de historia del arte–. El "arte" cristiano habrá producido entonces las imágenes innumerables de tumbas fantasmáticamente *vaciadas de sus cuerpos* y, por lo tanto, en cierto sentido, vaciadas de su propia capacidad *vaciante* o angustiante.* Su modelo sigue siendo, desde luego, el de Cristo mismo, quien, por el mero hecho (si se puede decir así) de abandonar su tumba, suscita y compromete en su totalidad el proceso mismo de la creencia. El Evangelio de san Juan nos da de ello una formulación completamente cristalina. Nos referimos al momento en que el discípulo –precedido por Simón-Pedro y seguido por María, luego por María Magdalena– llega ante la tumba, comprueba la piedra desplazada y mira en su interior... "Vio y creyó" (*et vidit, et credidit*), anota lapidariamente san Juan:[4] creyó *porque vio*, como más adelante otros creerán por haber tocado, y otros incluso por no haber visto ni tocado. Pero, en cuanto a él, ¿qué es lo que vio?

3. Habría por lo tanto *dos* formas de represión: la represión por amnesia (forma histérica) y la represión que "trabaja con medios lógicos", según una expresión de Freud (forma obsesiva). *Cf.* P. Lacoste, *La sorcière et le transfert. Sur la métapsychologie des névroses*, París, Ramsay, 1987, págs. 63-100.

* Hay que tener presente que en todo momento el autor juega con la homofonía entre *évidemment* (evidentemente) y *évidement* (vaciamiento), *évident* (evidente) y *évidant* (vaciante), etcétera. Lo mismo vale para el *évitement* (evitación) del título de este capítulo (n. del t.).

4. Juan, XX, 8. *Cf.* en general el comentario semiótico de este relato por Louis Marin, "Les femmes au tombeau. Essai d'analyse structurale d'un texte évangilique", *Langages*, VI, n° 22, 1971, págs. 39-50.

Nada, justamente. Y es esa nada –o esa tres veces nada: algunos lienzos blancos en la penumbra de una cavidad de piedra–, ese *vacío de cuerpo*, lo que habrá de desencadenar para siempre toda la dialéctica de la creencia. Una aparición de *nada*, una aparición mínima: algunos indicios de una desaparición. Nada que ver, para creer en todo (*fig. 2*).

A partir de allí, ya se sabe, la iconografía cristiana habrá de inventar todos los procedimientos imaginables para hacer imaginar, justamente, la manera como un cuerpo podría hacerse capaz de *vaciar los lugares* –quiero decir vaciar el lugar real, terrestre, de su última morada–. Vemos entonces por doquier a los cuerpos que intentan escapar –en imágenes, claro está– a los volúmenes reales de su inclusión física, a saber las tumbas: esas tumbas que ya no dejarán de redoblar la siniestra, la sórdida presencia de los cadáveres, en representaciones elaboradas que declinan todas las jerarquías o bien todas las fases supuestas del gran proceso de *Aufhebung* gloriosa, de resurrección soñada.[5] Con mucha frecuencia, en efecto, la escultura de las tumbas tiende a deportar –lateral, oblicuamente o a lo alto– las representaciones del cuerpo en relación con el lugar real que contiene el cadáver. Con mucha frecuencia, las efigies fúnebres se redoblan con otras imágenes que evocan el momento futuro del Juicio Final, que define un tiempo en que todos los cuerpos se levantan, salen de sus tumbas y van a comparecer cara a cara ante su juez supremo, bajo el dominio sin fin de una mirada superlativa. Así, desde la Edad Media hasta los tiempos modernos, vemos contra los muros de las iglesias innumerables tumbas que transfiguran los cuerpos singulares encerrados en sus ataúdes, entre las representaciones del modelo crístico –el *Sepulcro* o la *Imago Pietatis*– y representaciones más gloriosas que hacen que el retrato del muerto *se evada* hacia un allende de belleza pura, mineral y celestial (*fig. 3*)... Mientras que su rostro real sigue vaciándose físicamente.

Ésa es por lo tanto la gran imagen que la creencia quiere obligarse a ver y a la que obliga a todos a sentirse aferrados: una tumba en primer plano –objeto de angustia–, pero una tumba vacía, la del dios muerto y resucitado. Exposición vacía como un modelo, una prefiguración para todos los demás cuyas losas yacen dispersas, mientras que sus entrañas geométricas se convierten en puras cajas de resonancia para una arrebatadora –o temible– sinfonía de trompetas celestiales. He aquí entonces sus volúmenes ostensiblemente vaciados de sus contenidos, mientras sus contenidos –los cuerpos resucitados– se precipitan en masa hacia las puertas de los lugares que les tocan

5. Sobre la iconografía cristiana de las tumbas, véase, entre la abundante literatura, Erwin Panofsky, *Tomb Sculpture. Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, Nueva York, Abrams, 1964. Y más recientemente, I. Herklotz, *"Sepulcra" e "Monumenta" del Medioevo. Studi sull'arte sepolcrale in Italia*, Roma, Rari Nantes, 1985.

en suerte: Paraíso o Infierno (*fig. 4*).[6] Las tumbas cristianas debían vaciarse así de sus cuerpos para llenarse de algo que no es únicamente una promesa –la de la resurrección–, sino además una muy turbia dialéctica de garrotes y zanahorias, de esperanzas dadas y amenazas blandidas. Puesto que toda imagen mítica necesita una contraimagen investida de los poderes de la convertibilidad.[7] Así, toda esta estructura de creencia sólo valdrá de hecho por el juego estratégico de sus polaridades y sus contradicciones sobredeterminadas.

Por lo tanto, se precisaba, lógicamente, una contraversión infernal del modelo glorioso de la resurrección crística, y es Dante, desde luego, quien habrá de dar su exposición más circunstanciada, más copiosa. Recordemos simplemente los cantos IX y X del Infierno, círculo del que salen tanto llamas como gritos lanzados por los Herejes que sufren su castigo. Allí es donde Virgilio le dice a Dante:

E quelli a me: "Qui son li eresïarche
Con lor seguaci, d'ogne setta, e molto
Piú che non credi son le tombe carche.
Simile qui con simile è sepolto,
E i monumenti son piú e men caldi".
E poi ch'a la man destra si fu vòlto,
passamo tra i martiri e li altri spaldi.

Y él a mí: "Éstos son los herejes
y sus discípulos de todas las sectas,
y sus tumbas están más colmadas de lo que puedes ver.
Aquí yace el semejante con el semejante,
y los sepulcros son más o menos ardientes".
Y cuando hubo girado a la derecha,
pasamos entre los suplicios y las altas murallas.[8]

Es allí donde, por un proceso exactamente inverso al de los Elegidos, todas las tapas de las tumbas se mantendrán levantadas hasta el Juicio Final...

6. Describo aquí, muy sumariamente, la parte central del célebre *Juicio Final* de Fra Angélico en Florencia (Museo de San Marco), pintado hacia 1433. Sobre la iconografía medieval del Juicio, *cf.* la obra colectiva *Homo, Memento Finis. The Iconography of Just Judgement in Medieval Art and Drama*, Kalamazoo, Medieval Institute Publications-Western Michigan University Press, 1985.

7. *Cf.*, por ejemplo, C. Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, París, Plon, 1962, págs. 48-143 [Trad. cast.: *El pensamiento salvaje*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964].

8. Dante, *Divine Comédie*, Infierno, IX, trad. J. Risset, París, Flammarion, 1985, pág. 99 [Trad. cast.: *Divina Comedia*, Buenos Aires, El Ateneo, 1952].

para cerrarse para siempre sobre las cabezas de sus ocupantes el día en que los Bienaventurados abandonen sus tumbas por fin abiertas (*fig. 5*). Podrían citarse muchos otros ejemplos de esas inversiones estructurales, de esos sistemas de imágenes que no dejan de asumir un lugar, positiva o negativamente, *en torno* –es decir a distancia, pero en la perspectiva– de la escisión abierta por lo que nos mira en lo que vemos. Así los Simoníacos del canto XIX, que están al revés, cabeza abajo en sus sepulcros; o también los Aduladores del canto XVIII, que están bañados por "olas de mierda" (*e quindi giu nel fosso / vidi gente attuffata in uno sterco*)... En sus estampas, los artistas no se privan de mostrar algunas inversiones explícitas de la iconografía tradicional de la Resurrección crística o de la tumba virginal repleta de flores.[9]

Como quiera que sea, el hombre de la creencia *siempre verá alguna otra cosa más allá de lo que ve* cuando se encuentre frente a frente con una tumba. Una gran construcción fantasmática y consoladora despliega su mirada, como se desplegaría la cola de un pavo real, para liberar el abanico de un mundo estético (sublime o temible) así como temporal (de esperanza o estremecimiento). Aquí, lo que es visto siempre se prevé, y lo que se prevé siempre concierne a un fin de los tiempos: un día –un día en que la noción de día, como la de noche, habrá caído en desuso– seremos salvados de este encierro desesperante que sugiere el volumen de las tumbas. Llegará un día en que sucederá todo lo que esperamos si creemos en ello y todo lo que tememos si no creemos. Hecho a un lado el carácter alienante de esta especie de *double bind* totalitario, es preciso retener en la actitud de la creencia el movimiento por el cual, de manera insistente, obsesiva, se reelabora una ficción del tiempo. Prefiguración, retorno, juicio, teleología: allí, ante la tumba, se reinventa un *tiempo*, en la medida misma en que aquélla es el *lugar* real que se rechaza con pavor; la materialidad del sepulcro y su función de caja que encierra, efectúan la pérdida de un ser, de un cuerpo que en lo sucesivo se dedica a deshacerse. El hombre de la creencia prefiere vaciar las tumbas de sus carnes putrefactas, desesperadamente informes, para llenarlas con imágenes corporales sublimes, depuradas, hechas para consolar e informar –vale decir *fijar*– nuestras memorias, nuestros temores y nuestros deseos.

9. *Ibid.*, XVIII-XX. Sobre la iconografía de la *Divina Commedia*, la obra maestra sigue siendo la de H. Brieger, M. Meiss y C. S. Singleton, *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*, Princeton, Princeton University Press, 1969, 2 vol. ("Bollingen Series", 91).

El objeto más simple de ver

Aparentemente, el hombre de la tautología invierte hasta el final ese proceso fantasmático. Pretenderá eliminar toda construcción temporal ficticia, querrá permanecer en el tiempo presente de su experiencia de lo visible. Pretenderá eliminar toda imagen, aun "pura", no querrá ir más allá de lo que ve, absoluta, específicamente. Frente a la tumba pretenderá no rechazar la materialidad del espacio real que se ofrece a su visión: *no querrá ver otra cosa más allá de lo que ve* en el presente.

Pero, ¿dónde encontrar una figura para esta segunda actitud? ¿Dónde hallar un ejemplo de puesta en acción efectiva para un programa semejante, para tamaña radicalidad? Tal vez en el rigor que afectan ciertos artistas americanos que, hacia los años sesenta, llevaron hasta el final, parece, el proceso destructivo invocado por Jasper Johns y antes que él por Marcel Duchamp. Esta visión de la historia –hoy común, vale decir indudablemente compartida, pero igualmente trivial– fue enunciada con claridad por el filósofo Richard Wollheim quien quiso diagnosticar, desde los primeros *ready made* hasta los cuadros negros de Ad Reinhardt, un proceso general de destrucción (*work of destruction*) que culminaba en un arte que él terminó pues por denominar –para denominar la casi nada salida de una destrucción tal– arte *minimalista*: arte dotado, como decía, de un "mínimo de contenido de arte" (*a minimal art-content*).[1]

1. Richard Wollheim, "Minimal Art" (1965), *On Art and the Mind*, Londres-Cambridge, Harvard University Press, 1974, pág. 101 (y, en general, págs. 101-111). En la lectura de esta expresión, no hay que olvidar la polisemia de la palabra *content*, que significa igualmente el tenor, la capacidad, el volumen...

El ejemplo parece convenir tanto mejor a mi pequeña fábula filosófica dado que los artistas así llamados produjeron, la mayor parte de las veces, puros y simples volúmenes, en particular paralelepípedos privados de toda imaginería, de todo elemento de creencia, voluntariamente reducidos a esa especie de aridez geométrica que daban a ver. Una aridez sin atractivos, sin contenido. Volúmenes –por ejemplo paralelepípedos– y nada más (*fig. 6*). Volúmenes que decididamente no indicaban más que a sí mismos. Renunciaban decididamente a toda ficción de un tiempo que los modificaría, los abriría o los llenaría, o cualquier otra cosa.

Volúmenes sin síntomas y sin latencias pues: objetos tautológicos. Si hubiera que resumir brevemente los aspectos fundamentales reivindicados por los artistas de ese movimiento –de los cuales varios, Donald Judd y Robert Morris ante todo, escribieron algunos textos teóricos famosos–,[2] habría que comenzar por deducir el juego de lo que proponían a partir de todo lo que proscribían o prohibían. Se trataba en primer lugar de *eliminar toda ilusión* para imponer objetos llamados *específicos*, objetos que no exigían sino ser vistos por lo que eran. La intención, simple en teoría, se revelará excesivamente delicada en la realidad de su puesta en obra. Pues es a tal punto la ilusión ávida que se contenta con poco: la más mínima representación se apresurará a dar pasto –aunque sea discreto, aunque sea un mero detalle– al hombre de la creencia.

¿Cómo fabricar un objeto visual despojado de todo ilusionismo espacial? ¿Cómo fabricar un artefacto que no mienta acerca de su volumen? Ésa fue la cuestión planteada en primer lugar por Morris y Judd. El primero partía de una insatisfacción experimentada frente a la manera como un discurso de tipo iconográfico o iconológico –es decir, un discurso surgido, en último análisis, en las más académicas tradiciones pictóricas– inviste regularmente el arte de la escultura y lo hace para traicionar regularmente sus parámetros reales, sus parámetros específicos.[3] El segundo trató de pensar la esencia misma –general y por ende radical– de lo que había que entender allí por ilusión. Entonces, el rechazo acabó por aplicarse no sólo a los modos tradicionales del "contenido" –contenido figurativo o iconográfico, por ejemplo–, sino también a los modos de opticidad que la gran pintura abstracta de los años cincuenta, la de Rothko, Pollock o Newman, había puesto en obra. Pa-

2. *Cf.* ante todo Donald Judd, "Specific Objects" (1965), *Complete Writings 1975-1986*, Eindhoven, Van Abbemuseum, 1987, I, págs. 115-124, trad. C. Gintz, *Regards sur l'art américain des années soixante*, París, Territoires, págs. 65-72, y Robert Morris, "Notes on Sculpture" (1966), G. Battcock (dir.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, Nueva York, Dutton, 1968, págs. 222-235, trad. C. Gintz, *Regards sur l'art américain...*, *op. cit.*, págs. 84-92.

3. R. Morris, "Notes on Sculpture", art. cit., pág. 84.

ra Donald Judd, bastaba con que dos colores se pusieran en presencia recíproca para que uno "avance" y el otro "retroceda", constituyendo ya todo el juego del insoportable ilusionismo espacial:

> Todo lo que se encuentra sobre una superficie tiene un espacio detrás de sí. Dos colores sobre la misma superficie están casi siempre a profundidades diferentes (*lie on different depths*). Un color regular, especialmente si se lo obtiene con la pintura al óleo que cubre la totalidad o la mayor parte de una pintura, es a la vez plano e infinitamente espacial (*both flat and infinitely spatial*). El espacio es poco profundo en todas las obras en que se acentúe el plano rectangular. El espacio de Rothko es poco profundo y sus rectángulos suavizados son paralelos al plano, pero el espacio es casi tradicionalmente ilusionista (*almost traditionally illusionistic*). En las pinturas de Reinhardt, justo detrás del plano de la tela, hay un plano chato que, en cambio, parece infinitamente profundo.
>
> La pintura de Pollock está manifiestamente *sobre* la tela y el espacio es esencialmente el creado por las marcas que figuran sobre una superficie, de modo que no es ni muy descriptivo ni muy ilusionista. Las bandas concéntricas de Noland no son tan específicamente pintura *sobre* una superficie como la pintura de Pollock, sino que aplanan más el espacio literal (*literal space*). Por más chatas y no ilusionistas que sean las pinturas de Noland, sus bandas avanzan y retroceden. Incluso un solo círculo atraerá la superficie hacia él, dejando un pequeño espacio tras de sí. Salvo en el caso de un campo total y uniformemente cubierto de color o de marcas, toda cosa colocada *en* un rectángulo y *sobre* un plano sugiere alguna cosa que está *en* y *sobre* alguna otra (*something in and on something else*), algo de su ambiente, lo que sugiere una figura o un objeto en su espacio, en el que esa figura o ese objeto son ejemplos de un mundo similar [ilusionista]: es la meta esencial de la pintura. Las recientes pinturas no son completamente simples (*single*).[4]

Al leer este texto de Judd, se tiene la extraña impresión de un *déjà-vu* que se hubiera vuelto contra sí mismo: una familiaridad que trabaja en su propia negación. En efecto, lo que aquí reaparece es el argumento modernista por excelencia, el de la especificidad –alegado en pintura en la renuncia a la ilusión de la tercera dimensión–,[5] para dar muerte a esa misma pintura en cuanto práctica consagrada, mal que le pese, a un ilusionismo que define su esencia tanto como su historia pasada. Donald Judd radicalizaba pues la exigencia de especificidad –o, como él dice, de "literalidad del espacio" (*literal space*)– hasta el punto de ver en los cuadros de Rothko un ilusionismo espacial "casi tradicional". Se comprende entonces que a la cuestión de saber có-

4. D. Judd, "Specific Objects", art. cit., págs. 67-68.

5. *Cf.* Clement Greenberg, *Art et culture. Essais critiques* (1961), trad. A. Hindry, París, Macula, 1988, pág. 154 (y, en general, págs. 148-184) [Trad. cast.: *Arte y cultura. Ensayos críticos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, col. Punto y Línea].

mo se fabrica un objeto visual despojado de todo ilusionismo espacial Judd respondía: hay que fabricar un *objeto espacial*, un objeto en tres dimensiones, productor de su propia espacialidad "específica". Un objeto susceptible, a ese título, de superar el iconografismo de la escultura tradicional y el ilusionismo inveterado de la pintura, incluso modernista.[6] Habría que fabricar, según Judd, un objeto que no se presente (y no represente) más que por su sola volumetría de objeto –un paralelepípedo por ejemplo–, un objeto que no inventara ni tiempo ni espacio más allá de sí mismo.

Es sorprendente constatar en el argumento de los dos colores puestos en presencia recíproca en un cuadro, que el obstáculo a esa especificidad ideal o lo que podríamos llamar el crimen elemental de lesa especificidad, reside en la mera *puesta en relación* de partes incluso abstractas. Dado que toda puesta en relación, por más simple que sea, será ya doble y dúplice, y constituirá por eso mismo un ataque a la simplicidad de la obra (*singleness*, palabra que también significa probidad) anhelada por Judd. Tocamos aquí la segunda exigencia fundamental reivindicada, según parece, por los artistas minimalistas: *eliminar todo detalle* para imponer objetos comprendidos como *totalidades* indivisibles, indescomponibles. "Todos sin partes", objetos calificados en ese concepto como "no relacionales". Robert Morris insistía sobre el hecho de que una obra debería darse como una *Gestalt*, una forma autónoma, específica, inmediatamente perceptible; reformulaba de este modo su elogio de los "volúmenes simples que crean potentes sensaciones de *Gestalt*": "Sus partes están tan unificadas que ofrecen un máximo de resistencia a toda percepción separada".[7]

En cuanto a Donald Judd, al reiterar vigorosamente su crítica a toda pintura, incluso modernista –"un cuadro de Newman, en definitiva, no es más simple que un cuadro de Cézanne"–, apelaba a una "cosa tomada como un todo" dotada de una "cualidad [también] tomada como un todo" (*the thing as a whole, its quality as a whole, is what is interesting*) afirmando, para terminar, que "las cosas esenciales están aisladas (*alone*) y son más intensas, más claras y más fuertes" que todas las demás.[8] Para Judd, por lo tanto, una obra fuerte no debía entrañar "ni zonas o partes neutras o moderadas ni conexiones o zonas de transición"; una obra fuerte no debía ser *compuesta*; poner algo en un rincón del cuadro o la escultura y "equilibrarla" con otra cosa en otro rincón era lo que significaba para Judd la incapacidad misma de producir un objeto específico; "el gran problema –decía– es preservar el sentido del todo".[9]

6. *Cf.* D. Judd, "Specific Objects", art. cit., pág. 65.
7. R. Morris, "Notes on Sculpture", art. cit., pág. 87 (y, en general, págs. 87-90).
8. D. Judd, "Specific Objects", art. cit., pág. 70.
9. *Ibid.*, y B. Glaser, "Questions à Stella et Judd" (1964), trad. C. Gintz, *Regards sur l'art américain...*, *op. cit.*, pág. 55.

El resultado de tamaña eliminación del detalle –incluso de toda "parte" composicional o relacional– habrá sido entonces proponer objetos de formas excesivamente simples, generalmente simétricos, objetos reducidos a la forma "mínima" de una *Gestalt* instantánea y perfectamente reconocible. Objetos reducidos a la sola formalidad de su forma, a la sola visibilidad de su configuración visible, ofrecida sin misterio, entre línea y plano, superficie y volumen.[10] ¿Nos encontramos en la región absolutamente nueva y radical de una estética de la tautología? Eso parece efectivamente, si escuchamos la célebre respuesta dada por Frank Stella –pintor al que se atribuye haber producido los únicos cuadros "específicos" de aquellos años, a saber, la famosa serie de bandas pintadas entre 1958 y 1965–[11] a una pregunta que le hacía el crítico Bruce Glaser:

GLASER: ¿Usted sugiere que en pintura ya no hay soluciones que encontrar o problemas que resolver? [...]

STELLA: Mi pintura se basa en el hecho de que sólo se encuentra en ella lo que puede ser visto. Es realmente un objeto. Toda pintura es un objeto y quienquiera se implique en ella lo suficiente termina por enfrentarse a la naturaleza de objeto de lo que hace, no importa lo que haga. Hace una cosa. Todo esto debería caer por su propio peso. Si la pintura fuera suficientemente incisiva, precisa, exacta, nos bastaría simplemente con mirarla. Lo único que anhelo se saque de mis pinturas, y que por mi parte yo saco de ellas, es que pueda verse el todo sin confusión. Todo lo que hay que ver es lo que se ve (*what you see is what you see*).[12]

Victoria de la tautología, entonces. El artista no nos habla aquí más que de "lo que cae por su propio peso". ¿Qué hace cuando hace un cuadro? "Hace una cosa." ¿Qué hace usted cuando mira su cuadro? "Le basta con ver."

10. La mejor introducción al arte minimalista en francés –al margen de la recopilación de textos *Regard sur l'art américain des années soixante*, ya citado, que retoma algunos artículos de la antología fundamental de Gregory Battcock– sigue siendo el doble catálogo editado bajo la responsabilidad de J.-L. Froment, M. Bourel y S. Couderc, *Art minimal I. De la ligne au parallélépipède*, Burdeos, CAPC, 1985 y *Art minimal II. De la surface au plan*, Burdeos, CAPC, 1987 (con una buena bibliografía y una cronología de las exposiciones minimalistas). También hay que destacar el número especial de la revista *Artstudio*, n° 6, 1987 o, más recientemente, la obra consagrada a *L'art des années soixante et soixante-dix. La collection Panza*, Milán, Jaca Book / Lyon, Musée d'Art contemporain / Saint-Étienne, Musée d'Art moderne, 1989. La bibliografía estadounidense, curiosamente, no es muy importante. Entre otros catálogos, podrán consultarse W. C. Seitz, *The Responsive Eye*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1965; *American Sculpture of the 60'*, Los Angeles County Museum, 1967; *Contemporary American Sculpture*, Nueva York, Whitney Museum, 1971; *Minimalism x 4. An Exhibition of Sculpture from the 1960s*, Nueva York, Whitney Museum, 1982.

11. *Cf.* L. Rubin, *Frank Stella. Paintings 1958 to 1965*, Nueva York, Stewart, Tabori & Chang, 1986. A. Pacquement, *Frank Stella*, París, Flammarion, 1988, págs. 10-59.

12. B. Glaser, "Questions à Stella et Judd", art. cit., pág. 58.

¿Y qué ve exactamente? *Usted ve lo que ve*, responde en última instancia. Tal sería la *singleness* de la obra, su simplicidad, su probidad en la materia. Su manera, en el fondo, de darse por irrefutable. Frente al volumen de Donald Judd, por lo tanto, usted no tendrá otra cosa que ver más que su volumetría misma, su naturaleza de paralelepípedo que no representa nada más que a sí mismo a través de la captación inmediata e irrefutable de su propia naturaleza de paralelepípedo. Su simetría misma –a saber, esa posibilidad virtual de asimilar cualquier parte a otra a su lado– le resulta una manera de tautología.[13] Frente a esa obra usted siempre ve lo que ve, y siempre verá lo que ha visto: la *misma cosa*. Ni más, ni menos. Eso se llama "objeto específico". Podría llamarse objeto visual tautológico. O el sueño visual de la *cosa misma*.

Aquí se perfila una tercera apuesta, íntimamente anudada a las dos primeras, y que se descubre como una tentativa de *eliminar toda temporalidad* en esos objetos, de manera de imponerlos como objetos para ver siempre inmediatamente, siempre exactamente como son... Y esos objetos sólo "son" con tanta exactitud porque no "son" sino al *ser estables*, además de precisos. Su estabilidad, por otra parte –y ésta es una apuesta no ocasional sino verdaderamente central para toda esta construcción–, los protege contra los cambios del sentido, como si se dijera los cambios de humores, los matices y las irisaciones productores de aura, las inquietantes extrañezas de todo lo que es susceptible de metamorfosearse o simplemente de indicar un tiempo en la obra. Estos objetos son estables porque se dan como insensibles a las marcas del tiempo, a menudo fabricados, además, con materiales industriales: es decir, con materiales del tiempo presente (manera de criticar los tradicionales y "nobles" de la estatuaria clásica), pero también con materiales hechos precisamente para resistir al tiempo. No es una casualidad, por lo tanto, que las obras de Judd utilicen toda clase de metales –cobre, aluminio, acero inoxidable o hierro– anodizados o galvanizados; que las de Robert Morris empleen la calcinación, la resina poliéster, o que las de Carl Andre se valgan del plomo o los ladrillos refractarios.[14]

Pero esos objetos reivindican la estabilidad también en otro nivel. Es que el único indicio de su producción –me refiero a la temporalidad de su producción, la organicidad de su alumbramiento– parece reducirse a un proceso exactamente *repetitivo* o serial (*fig. 7*). Judd, Morris, Carl Andre, Dan Flavin o Sol LeWitt, todos estos artistas calificados *grosso modo* de minimalistas,

13. *Cf.* D. Judd, "Symmetry" (1985), *Complete Writings*, *op. cit.*, I, págs. 92-95.

14. Doy aquí una interpretación un poco diferente de la de R. Krauss, que ve en esta "tendencia a emplear elementos sacados de materiales comerciales" una especie de "*ready made* cultural". *Cf.* R. Krauss, *Passages in Modern Sculpture* (1977), Cambridge-Londres, The MIT Press, 1981, págs. 249-253.

aparentemente limitaron o condensaron la exposición de un tiempo en obra en sus obras, al hacer jugar lo mismo con lo mismo, reduciendo su variación –su exuberancia potencial, su capacidad de quebrar las reglas del juego que se fija– al dominio de una simple variable lógica, incluso tautológica, aquella en que lo mismo equivale invariablemente a lo mismo.[15]

Fue sin duda al tomar esta estabilidad al pie de la letra –la pura repetición de los volúmenes de Judd considerada como una especie de elogio tautológico del volumen por sí mismo– que un artista como Joseph Kosuth creyó tener que volver a cerrar en el lenguaje el cierre autorreferencial del volumen "mínimo": cinco cajas cúbicas, vacías, transparentes, hechas de cristal, duplicarán su mismidad de objetos con una "descripción" o una "definición" inscripta directamente en los objetos: *Box - Cube - Empty - Clear - Glass* (*fig. 8*).[16] Entonces, la obra ya no se contenta con mostrarnos que lo que vemos no es otra cosa que lo que vemos, a saber, unos cubos vacíos de cristal transparente, sino que además lo dice, en una especie de nuevo cierre tautológico del lenguaje sobre el objeto reconocido.

El resultado de todo ello –y el esbozo de una cuarta apuesta– sería por consiguiente la promoción de esos objetos "específicos" como objetos teóricamente *sin juegos de significaciones*, por ende sin equívocos. Objetos de certeza visual tanto como conceptual o semiótica ("*Esto es* un paralelepípedo de acero inoxidable..." Desaparece la "similitud desidentificante" de la que hablaba Michel Foucault en *Esto no es una pipa*).[17] Frente a ellos, no habrá nada que creer o imaginar, dado que no mienten, no ocultan nada, ni siquiera el hecho de que pueden estar vacíos. Puesto que, de una u otra manera –concreta o teórica–, son *transparentes*. La visión de esos objetos, la lectura de algunos manifiestos teóricos que los acompañaron, todo parece abogar en favor de un arte vaciado de toda connotación, tal vez hasta "vacia-

15. Me anticipo al desarrollo del análisis al precisar de entrada que esta idea teórica -la misma que puede inferirse del texto de Judd, por ejemplo- es contradicha muy a menudo por las obras mismas. El caso de Sol LeWitt y su uso tan particular de la variación demuestra ser, en este aspecto, absolutamente singular, y hasta secretamente antitético con esos "principios" del minimalismo. *Cf.* M. Bochner, "Art sériel, systèmes, solipsisme" (1967), trad. C. Gintz, *Regards sur l'art américain...*, *op. cit.*, págs. 93-96. R. Pincus-Witten, "Sol LeWitt: mot-objet", trad. C. Gintz, *ibid.*, págs. 97-102. R. Krauss, "LeWitt in Progress" (1978), *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge-Londres, The MIT Press, 1985, págs. 245-258.

16. Sobre J. Kosuth, véase sobre todo *Joseph Kosuth: Art Investigations and "Problematics" since 1965*, Lucerna, Kunstmuseum, 1973, 5 volúmenes. Es obvio que este nuevo cierre de la tautología en una *inscripción de lenguaje* asentada sobre el volumen aleja a la obra de toda problemática minimalista en sentido estricto. Como si, enunciada contemporáneamente a su acto volumétrico, la tautología superara en cierto modo las condiciones formales de su ejercicio.

17. Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, Montpellier, Fata Morgana, 1973, pág. 79, etc. [Trad. cast.: *Esto no es una pipa*, Barcelona, Anagrama, 1993].

do de toda emoción" (*an art without feeling*).[18] En todo caso, de un arte que se desarrolla vigorosamente como un antiexpresionismo, un antipsicologismo, una crítica de la interioridad a la manera de un Wittgenstein, si nos acordamos de cómo reducía éste al absurdo la existencia del lenguaje privado, oponía su filosofía del concepto a toda filosofía de la conciencia o bien reducía a migajas las ilusiones del conocimiento de sí.[19]

Nada de interioridad, por lo tanto. Nada de latencia. Nada tampoco de ese "recogimiento" o esa "reserva" de los que habló Heidegger al cuestionar el sentido de la obra de arte.[20] Nada de tiempo, en consecuencia nada de ser, únicamente un objeto, un "específico" objeto. Nada de recogimiento, por lo tanto nada de misterio. Nada de aura. Aquí nada "se expresa", porque nada sale de nada, porque no hay lugar o latencia –un hipotético yacimiento de sentido– en que algo pudiera ocultarse para volver a salir, para resurgir en algún momento. Es preciso leer una vez más a Donald Judd a fin de poder formular definitivamente lo que resultaría de una apuesta semejante en esta problemática: *eliminar todo antropomorfismo* para hallar e imponer la obsesionante, imperativa *especificidad* del objeto de la que los artistas del *minimal art* habrán hecho, sin lugar a dudas, su manifiesto.[21] Eliminar toda forma de antropomorfismo era volver a dar a las formas –a los volúmenes como tales– su poderío intrínseco. Era inventar formas que supieran renunciar a las imágenes y de una manera perfectamente clara que constituyeran un obstáculo a todo proceso de creencia frente al objeto.

Así podrá decirse que el puro y simple volumen de Donald Judd –su paralelepípedo en contrachapado– *no representa nada* como imagen frente a nosotros. Está allí, simplemente, ante nosotros, simple volumen íntegro e integralmente dado (*single, specific*): simple volumen para ver y para ver muy claramente. Su aridez formal lo separa, según parece, de todo proceso "ilusionista" o antropomorfo en general. Sólo lo vemos tan "específicamente" y tan claramente en la medida en que no nos mira.

18. Se trata, en todo caso, de la expresión de B. Glaser, "Questions à Stella et Judd", art. cit., pág. 60, a lo cual Donald Judd responde de manera mucho más matizada.

19. *Cf.* R. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, *op. cit.*, págs. 258-262. Sobre Wittgenstein, *cf.* la gran obra de J. Bouveresse, *Le mythe de l'intériorité. Expérience, signification et langage privé chez Wittgenstein*, París, Minuit, 1976 (ed. 1987).

20. *Cf.* M. Heidegger, "L'origine de l'œuvre d'art" (1936), trad. W. Brokmeier, *Chemins qui ne mènent nulle part*, París, Gallimard, 1980 (nueva edición), págs. 57-60 [Trad. cast.: "El origen de la obra de arte", en *Sendas perdidas*, Buenos Aires, Losada, 1979, col. Biblioteca Filosófica].

21. *Cf.* D. Judd, "Specific Objects", art. cit., págs. 71-72. B. Glaser, "Questions à Stella et Judd", art. cit., pág. 57, etcétera.

El dilema de lo visible, o el juego de las evidencias

Sin embargo, las cosas no son tan simples. Reflexionemos un instante: dije que el paralelepípedo de Donald Judd *no representa nada*, no representa nada como imagen de otra cosa. No se da como el simulacro de nada. Más precisamente, deberá convenirse en que no representa nada en la medida misma en que *no vuelve a poner en juego ninguna presencia* supuesta en otra parte –cosa que en mayor o menor grado intenta toda obra de arte figurativa o simbólica, y toda obra de arte ligada en mayor o menor grado al mundo de la creencia–. El volumen de Judd, por su parte, no representa nada, no vuelve a poner en juego ninguna presencia, porque se da allí, frente a nosotros, como *específico en su propia presencia*, su presencia "específica" de objeto de arte. Pero, ¿qué quiere decir una "presencia específica"? ¿Y qué implica en el juego hipotético de lo que vemos frente a lo que nos mira?

Es preciso releer una vez más las declaraciones de Judd, Stella y Robert Morris –entre los años 1964 y 1966– para comprender cómo los enunciados tautológicos concernientes al acto de ver no logran sostenerse hasta el final, y cómo lo que nos mira, constante, ineluctablemente, retorna en lo que sólo creemos ver. "El arte es algo que se ve" (*art is something you look at*), afirma en primer lugar Judd en reacción al tipo de radicalismo que había podido encarnar tal o cual gesto de Yves Klein, por ejemplo.[1] El arte es algo que se ve, que simplemente se da a ver y, en calidad de tal, impone su "específica" presencia. Cuando Bruce Glaser le pregunta a Stella qué quiere decir *presencia*, el artista le responde, en principio, un poco rápidamente: "Sólo es otra manera de decir".[2] Pero la palabra se ha soltado. A punto tal que, en lo suce-

1. B. Glaser, "Questions à Stella et Judd", art. cit., pág. 62 (la traducción me pertenece).
2. *Ibid.*, pág. 61.

sivo, no soltará el universo teórico del arte minimalista. Comenzará por liberar una constelación de adjetivos que realzan o refuerzan la simplicidad visual del objeto consagrándolo al mundo de la *cualidad*. Así, cuando Judd quiera defender la simplicidad del objeto minimalista, afirmará esto: "Las formas, la unidad [...], el orden y el color son específicos, agresivos y fuertes" (*specific, aggressive and powerful*).[3]

Específicos... agresivos y fuertes. En esta secuencia de adjetivos hay una resonancia bastante extraña. Y sin embargo muy comprensible. La primera palabra define una apuesta de transparencia solitaria, si puede decirse así, una apuesta de autonomía y clausura inexpresivas. Las otras dos evocan un universo de la experiencia intersubjetiva, por lo tanto una apuesta relacional. Pero en la óptica de Judd y Stella la contradicción sólo era aparente: puesto que se trataba de dar algo así como un *poder* a la tautología del *what you see is what you see*. Se trataba de decir que ese *what* o ese *that* del objeto minimalista existe (*is*) como objeto tan evidentemente, tan abruptamente, tan fuerte y "específicamente" como usted como sujeto.

Esta apelación a la cualidad de ser, al poder, a la eficacia de un objeto, constituye a las claras, sin embargo, una deriva lógica –en realidad: fenomenológica– con respecto a la reivindicación inicial de especificidad formal. Puesto que finalmente la cualidad y el poder de los objetos minimalistas se referirán al mundo fenomenológico de la *experiencia*. Cuando Bruce Glaser, en el final mismo de sus conversaciones con Judd y Stella, evoca la reacción de los espectadores "todavía aturullados y desconcertados por esta simplicidad", Stella le da esta otra respuesta concluyente que se hizo célebre:

> Tal vez sea a causa de esa simplicidad. Cuando Mantle golpea la pelota con tanta fuerza que ésta sale de los límites del campo, todo el mundo se queda aturullado durante un minuto porque la cosa es tan simple. La manda justo fuera de los límites del campo y en general con eso basta.[4]

Tal vez no se haya otorgado suficiente importancia al hecho de que la metáfora visual utilizada por Stella hacía que la atención pasara del *objeto* (o del juego entre los objetos: un bate, una pelota) al *sujeto* (o el juego entre los sujetos: por un lado Mantle, el gran jugador de béisbol, y por el otro su público) por medio del énfasis atribuido a la superación casi instantánea de un *lugar* normalmente asignado tanto a uno como al otro (es decir, la superficie de juego frente a las tribunas). ¿Qué implica esto para nuestro tema? Ante todo, que

3. D. Judd, "Specific Objects", art. cit., pág. 69.

4. B. Glaser, "Questions à Stella et Judd", art. cit., pág. 62. De ese modelo óptico de eficacia (o más bien de una de sus variantes), R. Krauss brindó una crítica circunstanciada en un artículo titulado "La pulsion de voir", *Cahiers du Musée national d'Art moderne*, n° 29, 1989, págs. 36-37.

la fuerza del objeto minimalista fue pensada en términos fatalmente intersubjetivos. En síntesis, que el objeto se pensó aquí como "específico", abrupto, fuerte, indominable y desconcertante, en la medida misma en que, frente a su espectador, se convertía insensiblemente *en una especie de sujeto.*

Antes de preguntarnos de qué clase de "sujeto" podía tratarse efectivamente, señalemos ya la lucidez con la cual un artista como Robert Morris pudo asumir el carácter fenomenológico –el carácter de experiencia subjetiva– que engendraban sus propias esculturas, por más "específicas" que fueran. Mientras Donald Judd postulaba la "especificidad" del objeto como prácticamente independiente de todas sus condiciones exteriores, por ejemplo su exposición,[5] Robert Morris, por su parte, reconocía de buen grado que "la simplicidad de la forma no se traduce necesariamente por una igual simplicidad en la experiencia". Y agregaba: "Las formas unitarias no reducen las relaciones. Las ordenan".[6] Incluso las complican al ordenarlas. Es lo que ocurre en parte con las piezas en que Morris pone en juego dos o más elementos formalmente idénticos, pero "puestos" o dispuestos de manera diferente con respecto al espectador (*figs. 9 y 10*). Hace ya tiempo, Rosalind Krauss dio una clarividente descripción de esta dialéctica conceptualmente extraña, pero visualmente soberana:

> Poco importa, en efecto, que comprendamos perfectamente que las tres L son idénticas; es imposible percibirlas –la primera erguida, la segunda recostada sobre un lado y la tercera apoyada en sus dos extremos– como realmente iguales. La experiencia diferente que se hace de cada forma depende, sin duda, de la orientación de las L en el espacio que comparten con nuestro propio cuerpo; así, su tamaño cambia en función de la relación específica (*specific relation*) del objeto con el suelo, a la vez en términos de dimensiones globales y de comparación interna entre los dos brazos de una L dada.[7]

Hay por lo tanto una experiencia. La constatación debería caer por su propio peso, pero merece subrayarse y problematizarse, en la medida en que las expresiones tautológicas de la "especificidad" tendían más bien a obliterarla. Hay una experiencia, por lo tanto hay *experiencias*, es decir diferen-

5. *Cf.* D. Judd, "Statements" (1977), *Complete Writings*, *op. cit.*, I, pág. 8 ("The quality of a work can not be changed by the conditions of its exhibition or by the number of people seeing it") ["La calidad de una obra no puede modificarse por las condiciones de su exhibición o por la cantidad de personas que la ven"].

6. R. Morris, "Notes on Sculpture", art. cit., pág. 88.

7. R. Krauss, "Sens et sensibilité. Réflexion sur la sculpture de la fin des années soixante" (1973), trad. C. Gintz, *Regards sur l'art américain des années soixante*, *op. cit.*, pág. 117. La autora emprende un análisis similar en *Passages in Modern Sculpture*, *op. cit.*, págs. 238-239 y 266-267.

cias. Hay en consecuencia *tiempos*, duraciones en acción en o ante esos objetos a los que se supone instantáneamente reconocibles. Hay relaciones de puestas en presencia recíproca, hay por lo tanto *sujetos* que, los únicos, otorgan a los objetos minimalistas una garantía de existencia y eficacia. Habrá de advertirse que, en la descripción de Rosalind Krauss, el vocabulario de la especificidad se desplazó en cierto modo del objeto hacia la relación (*specific relation*): se trata aquí de la relación entre el objeto y su lugar pero, como el lugar ampara el encuentro de objetos y sujetos, esta relación puede caracterizar igualmente una dialéctica intersubjetiva. En el béisbol no sólo hay bates y pelotas, también hay un lugar en el que los jugadores se afanan para que los espectadores los miren. Pero Robert Morris no necesitó esta metáfora deportiva, en resumidas cuentas ambigua, para comprender y afirmar que el objeto minimalista existía, no como un término (en el sentido de un punto sin retorno) específico, sino como un término (en el sentido de un elemento diferencial) en una relación:

> La experiencia de la obra se hace necesariamente en el tiempo. [...] Algunas de esas nuevas obras han ampliado los límites de la escultura al hacer más hincapié en las condiciones mismas en las cuales ciertas clases de objetos son vistos. El objeto mismo es cuidadosamente colocado en esas nuevas condiciones, para no ser más que uno de los términos de la relación. [...] Lo que importa actualmente es lograr un mayor control de la totalidad de la situación (*entire situation*) y/o una mejor coordinación. Ese control es necesario, si se quiere que las variables (*variables*) –objeto, luz, espacio y cuerpo humano– puedan funcionar. El objeto propiamente dicho no se volvió menos importante. Lo que ocurre, simplemente, es que por sí solo no es suficiente. Al tomar sitio como un elemento entre otros, el objeto no se reduce a una forma triste, neutra, común o borrada. [...] El hecho de dar a las formas una *presencia* que es necesaria, y sin que ésta domine o se la comprima, presenta además muchos otros aspectos positivos que quedan por formular.[8]

En el pensamiento de Robert Morris, esos "otros aspectos positivos" tienen ciertamente el valor de consecuencias, todavía inadvertidas, de los principios que acaba de enunciar. Y en primer lugar de aquel que, en lo sucesivo, *hace del objeto una variable en una situación*: una variable, transitoria o incluso frágil, y no un término último, dominante, específico, forcluido en su visibilidad tautológica. Una variable en una situación, esto es, un protocolo de experiencia sobre el tiempo, en un lugar. El ejemplo de los dos o tres elementos –columnas o volúmenes en forma de L– dispuestos de manera diferente en el lugar de su exhibición ya dependía de un protocolo semejante. Robert Morris irá más lejos, ya se sabe, al destinar sus objetos geométricos a los protocolos explícitamente teatrales de la "actuación":

8. R. Morris, "Notes on Sculpture", art. cit., pág. 90.

Se corre el telón. En el centro del escenario hay una columna erguida, de ocho pies de alto y dos de ancho, de contrachapado, pintada de gris. No hay ninguna otra cosa sobre el escenario. Durante tres minutos y medio no pasa nada; no entra ni sale nadie. Súbitamente, la columna cae. Pasan tres minutos y medio. Cae el telón.[9]

Ya se habrá comprendido: la manera como el objeto se convierte en una variable en la situación no es otra cosa que una forma de erigirse en *cuasi-sujeto* –lo que podría ser una definición mínima del actor o el doble–. ¿Qué clase de cuasi-sujeto? Aquella que, frente a nosotros, simplemente *cae*. La *presencia* que Robert Morris pone en obra no se reducirá aquí a la ritmicidad elemental –también mínima, prácticamente reducida a un solo contraste fenomenológico– de un objeto capaz de mantenerse de pie para luego caer, de manera súbita y como ineluctable: para convertirse en un *yacente* de tres minutos y medio, antes de que el telón mismo caiga y ya no haya nada en absoluto que ver.

Hay que tomar nota del valor ya trastocante –en todo caso perturbador– que una problemática semejante adjudica al discurso de la "especificidad", al discurso de la tautología visible. La aquiescencia otorgada al valor de experiencia habrá de reintroducir, en primer lugar, el juego de equívocos y significaciones que, sin embargo, se había tratado de eliminar: dado que la columna erguida está irremediablemente frente a la columna acostada (*fig. 9*) como un ser viviente se encontraría frente a un ser yacente o a una tumba. Y esto sólo es posible gracias al trabajo temporal en que, en lo sucesivo, está atrapado el objeto; éste, por lo tanto queda desestabilizado en su evidencia visible de objeto geométrico. Se había tratado de eliminar todo detalle, toda composición y toda "relación"; ahora nos encontramos frente a obras hechas de elementos que actúan unos sobre otros y sobre el espectador mismo, tejiendo así toda una red de relaciones. Se había tratado de eliminar toda ilusión, pero ahora nos vemos obligados a considerar esos objetos en la facticidad y la teatralidad de sus presentaciones diferenciales. Por último, y sobre todo, se había tratado de eliminar todo antropomorfismo: un paralelepípedo debía ser visto, específicamente, por lo que daba a *ver*. Ni de pie ni acostado, sino simplemente paralelepípedo. Ahora bien, vimos que las *Columnas* de Robert Morris –que sin embargo no son más que paralelepípedos muy exactos y específicos– se mostraban súbitamente capaces de un poder relacional apto para hacer que las *miráramos* de pie, cayendo o acostadas, incluso muertas.

¿Pero cómo juzgar una inversión semejante, un pasaje semejante a la cua-

9. R. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, *op. cit.*, pág. 201. Subrayemos que la obra –o la actuación, como se prefiera– data de 1961. Sobre la escultura de Robert Morris como "being an actor", *cf. ibid.*, págs. 236-238.

lidad o poder, vale decir, un tal pasaje a la interioridad? ¿Cómo calificar el hecho de que un volumen de *evidencia* –un volumen sin historia, si puede decirse, un simple paralelepípedo de ocho pies de alto por dos de ancho– se convierta de repente en el "sujeto" de una *latencia*, y que un síntoma lo agite (¿desde dónde?; no se ve; ¿será entonces desde el interior?, lo veremos más adelante) al punto de hacerlo caer, si no "morir", en suma, de darle un destino?

¿Se trata de una superación introducida en 1966 –o desde 1961, como una anticipación– por Robert Morris en la problemática de sus compañeros minimalistas? ¿O alcanza con decir que Robert Morris produjo una obra enemiga de las de Stella y Judd? Nada de todo esto es satisfactorio. En primer lugar porque carecemos de una *historia* seria, circunstanciada y problemática, de este período artístico.[10] Luego porque, desde la primera ojeada, las líneas de división se revelan mucho más complejas e inevidentes: Stella y Judd tal vez hablen con una sola voz –y aún habría que escucharla de cerca para advertir en ella algunas fatales disonancias– en la entrevista de 1964 con Bruce Glaser; pero, en el fondo, sus obras tienen poco que ver, en tanto que muchos aspectos acercan decisivamente las producciones respectivas de Judd y Morris por aquellos años: ambos, en efecto, daban la espalda a la pintura, ambos fabricaban con los mismos tipos de materiales objetos en tres dimensiones, geométricos, simples y "aislados"; objetos radicales, no expresionistas y, para decirlo todo, auténticamente *mínimos*.

¿Hay que reconocer entonces una contradicción interna del minimalismo en general? Pero, ¿de qué modo pensar tal contradicción? ¿Como un límite relativo al status de los objetos mismos? ¿O como una incapacidad del discurso –aunque sea el de los artistas en persona, aunque sea inteligente, como lo era las más de las veces–, la incapacidad de un discurso para dar cuenta del mundo visual al cual asimila un mundo fatalmente diferente de intenciones ideales? Vale la pena plantear y distinguir estas preguntas, en la medida en que la amalgama de los discursos y las obras representa con demasiada frecuencia una solución tan errónea como tentadora para el crítico de arte. El artista a menudo *no ve* la diferencia entre lo que dice (lo que dice que debe ser visto: *what you see is what you see*) y lo que hace. Pero, después de todo, poco importa si el crítico es capaz de *ver lo que se hace*, por lo tanto de advertir la disyunción –siempre interesante y significativa, y a menudo hasta fecunda– en acción en ese entre-dos de los discursos y los objetos. Localizar las disyunciones en obra es con frecuencia sacar a la luz el trabajo mismo –y

10. El carácter de "fábula filosófica" que comencé por dar a este texto no me orienta, en todo caso, hacia el proyecto de plantear o replantear *históricamente* el problema. Cosa que, desde luego, sería necesaria para cualquiera que quisiera cuestionar la entidad del "minimalismo" en cuanto tal –suponiendo que ella verdaderamente exista.

la belleza– de las obras. En todo caso, forma parte de las bellezas propias del trabajo crítico. Ahora bien, muy a menudo el crítico *no quiere ver* eso: eso que definiría el lugar de una abertura, de una brecha que se abre bajo sus pasos; eso que siempre lo obligaría a dialectizar –por lo tanto a escindir, por lo tanto a inquietar– su propio discurso. Al fijarse la obligación o el turbio placer de juzgar rápidamente, el crítico de arte prefiere entonces zanjar la cuestión antes que abismar su mirada en el espesor de la zanja. Prefiere con ello el dilema a la dialéctica: expone una contrariedad de evidencias (visibles o teóricas), pero se aparta del juego contradictorio (el hecho de jugar *con* las contradicciones) que ponen en acción parámetros más transversales, más latentes –menos manifiestos– del trabajo artístico.

En este contexto, enseguida viene a la mente un ejemplo. Se trata de un texto crítico que se hizo célebre –por el radicalismo inapelable de su intención, por las reacciones que suscitó–, en el que Michael Fried había decidido precisamente *juzgar* de una vez por todas al minimalismo con la vara de un dilema sobre lo visible en general y sobre la "especificidad" de las obras de arte modernas en particular.[11] Michael Fried no adoptaba la denominación de *minimal art* propuesta en 1965 por Richard Wollheim; prefería hablar de un "arte literalista" (*literalist art*), cosa que, además de hacer referencia al *literal space* reivindicado por Donald Judd,[12] evoca enseguida la palabra por palabra, el pie de la letra, incluso la letra que mata cuando el espíritu vivifica... De hecho, Michael Fried comenzaba su texto postulando un dato de principio de que la "empresa" minimalista era de naturaleza fundamentalmente "ideológica", vale decir, *un asunto de palabras* antes que nada.[13] Una forma de hacer que los discursos, siempre discutibles en cuanto a su valor de verdad, se aplicaran a unas obras resistentes por naturaleza a la refutación lógica. Una forma de irse a las manos con Judd de discurso a discurso, si puedo decirlo así, y de manifestar *en el lenguaje* la cuestión, que se aprecia es vital para Michael Fried, de saber *qué era y qué no era arte* en ese momento de la "escena" estadounidense.

11. Michael Fried, "Art and Objecthood" (1967), G. Battcock (dir.), *Minimal Art*..., *op. cit.*, págs. 116-147, trad. N. Brunet y C. Ferbos, *Artstudio*, n° 6, 1987, págs. 12-27.

12. *Cf.* D. Judd, "Specific Objects", art. cit., pág. 67, citado aquí mismo, *supra*, pág. 29 .

13. M. Fried, "Art and Objecthood", art. cit., págs. 19: "La empresa conocida con las denominaciones diversas de Arte Mínimo, Arte ABC, Estructuras primarias y Objetos específicos es en gran parte ideológica. Apunta a enunciar y ocupar una posición que pueda formularse con palabras, cosa que de hecho hicieron algunos de sus principales representantes". Sobre la relación con el lenguaje que supone este tipo de enfoque, *cf.* R. Krauss, "Using Language to do Business as Usual", *Visual Theory. Painting and Interpretation*, dir. por N. Bryson, M. A. Holly y K. Moxey, Nueva York, Harper Collins, 1991, págs. 87-93.

Una disputa de palabras, en cierto modo. Bastante vana en un sentido. Pero, primeramente, haríamos mal en tomarla a la ligera –como si hiciéramos otro tanto con los debates académicos del siglo XVII, por ejemplo– y, en segundo lugar, en creerla muda acerca del status mismo de los objetos. En realidad, Michael Fried no hizo más que precipitarse en la brecha teórica ya explícitamente abierta por Robert Morris: a saber, la contradicción entre "especificidad" y "presencia", la contradicción entre la transparencia semiótica de una concepción tautológica de la visión (*what you see is what you see*) y la opacidad fatal de una experiencia intrasubjetiva o intersubjetiva suscitada por la exposición misma de los objetos minimalistas. Fried se precipitó en una brecha teórica, y lo hizo magistralmente, al llevar la contradicción hasta la incandescencia, poniendo los objetos mismos bajo una luz tan cruda que se convertiría literalmente en enceguecedora y terminaría por hacerlos invisibles. Ésa era, en efecto, la mejor manera de aniquilarlos, de asesinarlos.

Pero, en primer lugar, Fried comenzó por ver bajo la luz cruda y, en consecuencia, por ver con claridad. Lo que ve tan bien –para ello, su texto asume algo así como un valor definitivo, un valor de referencia– es la *paradoja* misma de los objetos minimalistas: una paradoja que no es sólo teórica, sino casi instantánea y *visualmente* perceptible. Por un lado, entonces, su pretensión o su tensión hacia la *especificidad* formal, la "literalidad" geométrica de volúmenes sin equívocos; por el otro, su irresistible vocación por una *presencia* obtenida mediante un juego –fatalmente equívoco– con las dimensiones del objeto o su puesta en situación con respecto al espectador.[14] Así, Michael Fried analizará las producciones más paradójicas (las más arriesgadas, sin duda) del minimalismo, ante todo las obras de Robert Morris y Tony Smith.[15] Terminará por diagnosticar en ellas lo que la descripción de Rosalind Krauss de las esculturas de Robert Morris ya manifestaba claramente, en el texto antes citado, cuando hablaba del "tamaño" de los objetos en forma de L, de sus "brazos", de su posición "de pie" o "recostada sobre un lado": a saber, la naturaleza fundamentalmente *antropomórfica* de todos estos objetos. A partir de allí, para Michael Fried se tratará de conjugar los temas de la presencia y el antropomorfismo bajo la autoridad de la palabra *teatro*, palabra poco clara en cuanto concepto (más impuesto que puesto en el texto) pero excesivamente clara, si no excesivamente violenta, en cuanto calificación despreciativa:

> La respuesta que querría proponer es la siguiente: la adhesión literalista a la objetidad no es, de hecho, más que un pretexto para un nuevo género de teatro, y el tea-

14. M. Fried, "Art and Objecthood", art. cit., pág. 13, que se apoya desde el inicio –e, implícitamente, se apoyará hasta el final– en C. Greenberg, "Recentness of Sculpture" (1967), *Minimal Art. A Critical Anthology*, *op. cit.*, págs. 180-186.

15. M. Fried, "Art and Objecthood", art. cit., págs. 14-17 y 18-21.

tro es ahora la negación del arte (*theatre is now the negation of art*). [...] El éxito mismo o la supervivencia de las expresiones artísticas depende cada vez más de su capacidad para hacer fracasar el teatro. [...] Las expresiones artísticas degeneran en la medida en que se convierten en teatro (*art degenerates as it approaches the condition of theatre*).[16]

Y terminaba así, con un tono de espanto ante la universalidad de los poderes infernales de la *perversión* hecha teatro:

De todas maneras, en estas últimas líneas quisiera llamar la atención sobre la dominación absoluta (*the utter pervasiveness*) –la universalidad virtual– de la sensibilidad o el modo de existencia que califiqué de corrompido o pervertido por el teatro (*as corrupted or perverted by theatre*). Todos somos, durante toda nuestra vida o casi, literalistas.[17]

Hay en estos pasajes algo así como una reminiscencia involuntaria de los grandes moralismos antiguos, violentos y excesivos, esos moralismos de anatemas esencialmente religiosos y *derribadores* –quiero decir derribadores de ídolos, pero también víctimas de su propio sistema de violencia, y en calidad de tales siempre derribados por ellos mismos, contradictorios y paradójicos–, en el estilo de un Tertuliano, por ejemplo.[18] Lo que Michael Fried derriba en primer lugar, como un asceta destruiría un ídolo, es toda la construcción teórica de Donald Judd, nada menos. Allí donde Judd proponía un recurso a la ideología modernista, Fried denuncia en el minimalismo la *ideología por excelencia* (a saber, la de cualquier hijo de vecino). Allí donde Judd reivindicaba una especificidad de los objetos minimalistas, Fried denuncia una *no-especificidad* en acción en esos objetos que no quieren ser –precisamente en cuanto "objetidades"– ni pinturas ni esculturas, sino un entre-dos definido por Fried como "la ilusión de que las barreras entre las diferentes expresiones artísticas están derrumbándose".[19] Allí donde Judd denunciaba el ilusionismo en acción en toda pintura modernista que incluyera al menos dos colores, Fried contradenunciará a su vez, entonces, *el ilusionismo teatral* en acción en todos los objetos minimalistas que imponen a los espec-

16. *Ibid.*, págs. 14, 22, 24.

17. *Ibid.*, pág. 27. Y concluía con una frase de tonalidad tan profética que los traductores no se atrevieron a verterla al francés: "Presentness is Grace" ["La Presencia es Gracia"]...

18. Pienso naturalmente en el tratado de Tertuliano contra el teatro, *De spectaculis*, editado y traducido por M. Turcan, París, Cerf, 1986 ("Sources chrétiennes", n° 332). Sobre la paradoja interna vinculada a este odio secular al teatro, me permito remitir a un estudio titulado "La couleur de chair, ou le paradoxe de Tertullien", *Nouvelle Revue de psychanalyse*, XXXV, 1987, págs. 9-49.

19. M. Fried, "Art and Objecthood", art. cit., pág. 24.

tadores su insoportable "presencia". Allí donde Judd reivindicaba un arte no relacional por ser no expresionista, Fried, por su parte, no verá más que una pura y simple *relación* puesta en escena entre objetos y miradas. Allí donde Judd afirmaba la estabilidad y la inmediatez temporal de sus "objetos específicos", Fried ya no verá sino una *temporalización* compleja e infinita, penosa y contradictoria, dramatizada e impura.[20]

Se comprende, para terminar, que la forma misma de arte reivindicada por Donald Judd con el propósito de echar abajo el antropomorfismo incorregible de la pintura tradicional –tradicional hasta su propia tradición modernista– haya sido echada abajo por Michael Fried, que la juzga como una forma de *no-arte* por excelencia, en razón del hecho –del pecado capital– de que se revelaba completa y unilateralmente como un *antropomorfismo* crónico, perverso y "teatral". El derrumbamiento, por lo tanto, era total. Conducía al planteamiento explícito de un dilema, una alternativa que abarcaba dos caminos antitéticos entre los que cada uno –artista o crítico, el lector en general– tenía la obligación de elegir: "Se libra una guerra entre el teatro y la pintura modernista, entre lo teatral y lo pictórico",[21] y en esa guerra se nos exigirá que elijamos nuestro campo, el no-arte o el arte, la insignificante "presencia" de los objetos minimalistas o la "gracia" modernista de los cuadros de Olitski...

¿Qué hacer ante ese dilema? ¿Escoger un campo?[22] ¿Asumir la no especificidad del minimalismo y reivindicar vivamente su vocación teatral?[23] ¿O constatar simplemente que el dilema no era en el inicio más que un *falso dilema*, y que, en el límite, es la forma misma de la alternativa la que, llegado el caso, habrá representado la actitud "perversa" (o más bien, aquí, una actitud paranoica)? A nosotros, que hoy podemos mirar un cuadro de Barnett Newman al lado de una escultura de Tony Smith sin experimentar el dilema de un abismo visual infranqueable, el debate en cuestión nos parece más bien el de la adecuadamente denominada *pequeña diferencia*. Es sorprendente ver hasta qué punto los pares opuestos de ese dilema tienen la capacidad vertiginosa de invertirse como se da vuelta un guante, es decir de equivaler prácti-

20. *Ibid.*, pág. 26.

21. *Ibid.*, pág. 21.

22. *Cf.* por ejemplo R. Smithson en las "Letters" de *Artforum*, VI, n° 2, 1967, pág. 4. L. Lang ("Art and Objecthood: Notes de présentation", *Artstudio*, n° 6, 1987, pág. 9, nota 6) tradujo este pasaje: "Como buen puritano fanático, Fried produce para el mundo del arte [...] una especie de parodia ya consumada de la guerra entre el clasicismo del Renacimiento (la modernidad) y el anticlasicismo manierista (el teatro)...".

23. *Cf.* T. de Duve, "Performance ici et maintenant: l'art minimal, un plaidoyer pour un nouveau théâtre" (1981), *Essais datés, I. 1974-1976*, París, La Différence, 1987, págs. 159-205.

camente a lo mismo o, más exactamente, de producir una *forma en espejo* de la forma "invertida". Cuando uno da vuelta un guante de la mano derecha se obtiene uno de la izquierda, es cierto, pero siempre sigue siendo un guante, siempre sirve para la misma cosa, no cambia el sistema que, antes bien, contribuye a consumar, a estabilizar. ¿Qué manifiesta entonces el dilema de la *presencia* minimalista y de la *presentness* modernista –como lo propone Michael Fried–, si no es una estructura global que mantiene los términos en una relación de captación dual y agresiva, en suma, en la estructura imaginaria de un hecho de creencia? ¿De qué se trata, si no de un par estructural en el que cada imagen atrae y detesta a su muy próxima contraimagen, como las tumbas de los Elegidos atraen y detestan a las de los Herejes en la organización de *La Divina Comedia*?

El dilema que opuso a Donald Judd y Michael Fried en sus textos respectivos, por lo tanto, se parece más bien a un círculo vicioso o a una comedia –bastante poco divina– de la vanguardia reivindicada como una economía de exclusiones. Es un dilema que pone frente a frente *dos clases de evidencias*, la evidencia "óptica" por un lado, la evidencia de la "presencia" por el otro: evidencias que, por el juego mismo de su conflicto y porque son dadas, reivindicadas como evidencias, harán que cada término pierda su verdadera consistencia conceptual. La palabra "especificidad", entonces, ya no quiere decir nada, puesto que cambia tan fácilmente de sentido cuando se pasa del análisis –inteligente pero sordo– de Donald Judd al análisis –igualmente inteligente e igualmente sordo– de Michael Fried. Tampoco las palabras "teatro", "objetidad", "presencia" o "estar presente" quieren ya decir gran cosa, puestas o impuestas, cuando deberían ser elaboradas, vale decir deconstruidas filosóficamente, vale decir examinadas y *abiertas*, dialectizadas en el sentido no de la síntesis trascendental, sino de la atención prestada a las *escisiones en obra*.[24] No hay escisión real en un dilema salvo cuando examina sin solución un solo y mismo cuerpo, un solo y mismo acto. El dilema de la "especificidad", tal como fue planteado, representa, al contrario, un dilema de organismos que debían separarse absolutamente (imaginariamente, agresivamente) para conservar cada uno su identidad cerrada y no escindida: el no-arte con respecto al arte, los objetos espaciales con respecto a la pintura, el antropomorfismo con respecto al formalismo óptico, etcétera.

Así, pues, se trataba de un debate de géneros que sólo fueron teorizados para mejor excluirse, pero para excluirse "en espejo", por así decirlo: *vueltos*

24. Ya Leo Steinberg había señalado la debilidad de la argumentación "antiteatral" de Clement Greenberg a propósito de un cuadro de Picasso (L. Steinberg, "Other Criteria" [1972], trad. C. Gintz, *Regards sur l'art américain...*, *op. cit.*, pág. 38), y Rosalind Krauss había identificado en el vocabulario de la teatralidad un "término paraguas" (*theatricality is an umbrella term*) (R. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, *op. cit.*, pág. 204).

a cerrar uno frente al otro. Era, por lo tanto, un debate académico. Un asunto de palabras, en efecto. Una controversia maniquea. Era responder a la exclusión con el anatema, y al anatema con la exclusión. Era encerrar lo visual en un juego de evidencias visibles y teóricas planteadas unas contra otras de manera siempre binaria, de manera muy exactamente *dual*. Era producir un síntoma reactivo contra otro, sin ver la coacción lógica y fantasmática del sistema en su totalidad –del sistema totalitario– productor de los *dos* síntomas. Al abordar las cosas visuales a través del prisma del dilema, se cree poder escoger un campo, vale decir acampar finalmente en una posición estable; pero en realidad uno se encierra en la inmovilidad sin recurso de las ideas fijas, de las posiciones atrincheradas. Y se condena a sí mismo a una guerra inmóvil: un conflicto de estatuas, petrificado por Medusa.

¿Pero qué es lo que en ese dilema hace las veces de operación petrificante de Medusa? ¿Qué es lo que obliga al conflicto a fijarse de esa forma? Sin duda, y paradójicamente, el punto imaginario de no conflicto, el punto sobre el cual todos están de acuerdo... para intentar, siempre ineficazmente, arrancárselo a los demás. Es la tautología. Especie de superficie lisa donde el espejo pone una contra otra la evidencia de la "especificidad" modernista y la evidencia de la "especificidad" minimalista. Al respecto, es altamente significativo que Frank Stella haya sido reivindicado como "aliado" por las dos partes en conflicto. ¿Por qué Judd co-firmaba con él tomas de posición teóricas, y por qué Michael Fried quería oponerlo a Judd? Porque representaba –en todo caso, en sus palabras y en esa época precisa–[25] el *punto común tautológico* que debía ser útil tanto a la "especificidad" modernista como a la "especificidad" minimalista. *What you see is what you see*: he aquí la forma tautológica que proporciona la interfaz de todo este dilema. He aquí, por lo tanto, el punto de anclaje de todo este sistema de oposiciones binarias, con su serie de postulados reivindicatorios de las estabilidades lógicas u ontológicas expresadas en términos de identidades duplicadas: estabilidad del objeto visual (*what is what*), estabilidad del sujeto vidente (*you are you*), estabilidad e instantaneidad sin falla del tiempo para ver (*you see, you see*). El dilema, por su parte, sólo se revela tan vano y clausurado porque la tautología, en la cuestión de lo visual, constituye de hecho la clausura y la vanidad por excelencia: la fórmula mágica por excelencia, la forma misma invertida –equivalente, como un guante dado vuelta o una imagen en espejo– de la actitud de la creencia. Puesto que la tautología, como la creencia, *fija términos*

25. Es obvio que un análisis semejante se limita aquí a las palabras de los artistas y no a sus obras. Ya he sugerido que las obras traicionan a menudo los discursos (sin contar los casos en que los discursos se traicionan a sí mismos). La observación vale desde luego para Donald Judd, cuya obra es mucho más compleja e *inquieta* –apasionante en ese sentido– de lo que en principio permitiría imaginar la lectura de *Specific Objects*.

al producir un señuelo de satisfacción: fija el objeto del ver, fija el acto –el tiempo– y el sujeto del ver.

Ahora bien, ni el objeto ni el sujeto ni el acto de ver se detienen nunca en lo que es visible, en el sentido de lo que daría un término discernible y adecuadamente denominable (susceptible de una "verificación" tautológica del tipo: "*La encajera* de Vermeer es una encajera, nada más ni nada menos", o del tipo: "*La encajera* no es nada más que una superficie plana cubierta de colores dispuestos en cierto orden"). El acto de ver no es el acto de una máquina de percibir lo real en tanto que compuesto por evidencias tautológicas. El acto de dar a ver no es el acto de dar evidencias visibles a unos pares de ojos que se apoderan unilateralmente del "don visual" para satisfacerse unilateralmente con él. Dar a ver es siempre inquietar el ver, en su acto, en su sujeto. Ver es siempre una operación de sujeto, por lo tanto una operación hendida, inquieta, agitada, abierta. Todo ojo lleva consigo su mancha, además de las informaciones de las que en un momento podría creerse el poseedor. La creencia quiere ignorar esta escisión; la creencia, que se inventa el mito de un ojo perfecto (perfecto en la trascendencia y el "retraso" teleológico); también la ignora la tautología, que se inventa un mito equivalente de perfección (una perfección inversa, inmanente e inmediata en su clausura). Tanto Donald Judd como Michael Fried soñaron con un ojo puro, un ojo sin sujeto, sin huevas ni algas (es decir, sin ritmos ni restos): contraversiones, ingenuas en su radicalidad, de la ingenuidad surrealista que soñaba con un ojo en estado salvaje.

Los pensamientos binarios, los pensamientos del dilema son por lo tanto ineptos para captar algo de la economía visual como tal. No hay que elegir *entre* lo que vemos (con su consecuencia excluyente en un discurso que lo fija, a saber la tautología) y lo que nos mira (con su influencia excluyente en el discurso que lo fija, a saber la creencia). Hay que inquietarse por el *entre* y sólo por él. No hay que intentar más que dialectizar, es decir tratar de pensar la oscilación contradictoria en su movimiento de diástole y sístole (la dilatación y la contracción del corazón que late, el flujo y el reflujo del mar que bate) a partir de su punto central, que es su punto de inquietud, de suspenso, de entre-dos. Es preciso tratar de volver al punto de inversión y convertibilidad, al motor dialéctico de todas las oposiciones. Es el momento preciso en que lo que vemos comienza a ser alcanzado por lo que nos mira, un momento que no impone ni el exceso de plenitud de sentido (al que glorifica la creencia) ni la ausencia cínica de sentido (a la que glorifica la tautología). El momento en que se abre el antro cavado por lo que nos mira en lo que vemos.

La dialéctica de lo visual, o el juego del vaciamiento

Cuando un niño pequeño al que se ha dejado solo observa ante él los pocos objetos que pueblan su soledad –por ejemplo una muñeca, una bobina, un cubo o simplemente la sábana de su cama–, ¿qué ve exactamente o, mejor, cómo ve? ¿Qué hace? Lo imagino en primer lugar meciéndose o golpeándose suavemente la cabeza contra la pared. Lo imagino escuchando el latido de su propio corazón contra la sien, entre su ojo y su oído. Lo imagino viendo alrededor de él, muy lejos todavía de toda certeza y de todo cinismo, muy lejos todavía de creer en algo. Lo imagino en la expectativa: ve en el entorpecimiento de esperar, sobre el fondo de la ausencia materna. Hasta el momento en que lo que *ve* se abra de improviso, alcanzado por algo que, en el fondo –o *desde el fondo*, me refiero a ese mismo fondo de ausencia–, lo hiende, lo *mira*. Algo de lo cual, finalmente, hará una *imagen*. La imagen más simple, sin duda: pura acometida, pura herida visual. Pura moción o desplazamiento imaginario. Pero a sí mismo un objeto concreto –bobina o muñeca, cubo o sábana– justo *expuesto* a su mirada, justo transformado. En todo caso, un objeto *actuado*, rítmicamente actuado.

Así ocurre con la bobina: la ve, la toma en sus manos y, al tocarla, ya no quiere verla. La arroja lejos: desaparece debajo de la cama. Cuando vuelve, tirada de un golpe por el hilo como si un pez surgiera del mar enganchado del anzuelo, ella lo mira. Abre en él algo así como una escisión rítmicamente repetida. Se convierte, por eso mismo, en el necesario instrumento de su capacidad de existir, entre la ausencia y el momento en que la apresa, entre el lanzamiento y la sorpresa. Todos, desde luego, habrán reconocido en esta situación la escena paradigmática descripta por Freud en *Más allá del principio del placer*: su propio nieto, de dieciocho meses de edad, discretamente observado mientras acompañaba vocalmente la desaparición de su bobina

con un invariable *o-o-o-o* prolongado, y que luego saludaba su reaparición, escribe Freud, "mediante un alegre *Da!*" ("¡Ahí! ¡Ahí está!").[1] Sólo aludo a ella para subrayar nuevamente el marco general en que se plantea nuestro problema: cuando lo que vemos es sostenido por una obra de *pérdida*, y cuando de eso *resta* algo.

Como se recordará, en el texto de Freud el juego del niño sólo se presenta al lector sobre un fondo de crueldad esencial: la guerra mundial, "la terrible guerra que acaba de llegar a su fin", con su cohorte de pérdidas definitivas, de desdichas insistentes y actuantes, con la cuestión planteada de entrada sobre el concepto de pavor (*Schreck*), con la introducción metapsicológica de la "neurosis traumática", cuyo enunciado Freud renuncia imprevistamente a proseguir... para ofrecer, sin transición, el famoso paradigma infantil, del que sin lugar a dudas se advierte que no tiene nada de inocente.[2] El juego risueño tal vez aparezca aquí como un más allá del pavor, pero no puede no leerse al mismo tiempo, y en su exposición misma, como una *nueva puesta en juego* de lo peor. Ahora bien, esta nueva puesta en juego, ya se sabe, es presentada por Freud como *constituyente* del sujeto en cuanto tal. Cualquiera sea el punto escogido en el cuadro sutil, en la amplia trama interpretativa propuesta por Freud –en la que la renuncia vuelve a cruzarse con el júbilo, la pasividad reproducida se convierte en acto de dominio, donde la venganza apela a una estética, etcétera–,[3] lo que vemos instaurarse aquí es, en efecto, la identidad imaginaria del niño. Pero, sostenida por la oposición fonemática y significante del *Fort-Da* ("Lejos, ausente" – "Ahí, presente"), esta identificación imaginaria revela al mismo tiempo un acto de simbolización primordial que ilumina –aunque con inflexiones diferentes e incluso divergentes– los comentarios más profundos de la pequeña fábula freudiana: nos encontraríamos aquí, por anticipado, con el descubrimiento mismo de los poderes de la palabra.[4]

1. S. Freud, "Au-delà du principe du plaisir" (1920), trad. S. Jankélevitch, *Essais de psychanalyse*, París, Payot, 1951 (ed. 1968), pág. 16 [Trad. cast.: "Más allá del principio del placer", en *OC*, t. I].

2. *Ibid.*, págs. 13-15.

3. *Ibid.*, págs. 17-20.

4. Es la expresión de N. Abraham, *L'écorce et le noyau*, París, Flammarion, 1978 (ed. 1987), pág. 413, que habla también del *Fort-Da* "como el tipo mismo del primer lenguaje simbólico" (pág. 417). Anteriormente, Jacques Lacan expresaba así el "destino de lenguaje" contenido en el objeto del juego: "[...] este objeto, tomando cuerpo inmediatamente en la pareja simbólica de dos jaculatorias elementales, anuncia en el sujeto la integración diacrónica de la dicotomía de los fonemas, cuyo lenguaje existente ofrece la estructura sincrónica a su [illegible] así el niño empieza a adentrarse en el sistema [illegible] concreto del ambiente, reproduciendo más o menos aproximadamente en su *Fort!* y en su *Da!* los vocablos que recibe de él". J. Lacan, "Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse" (1953), *Écrits*,

Pero a toda palabra potente –aunque sea una "jaculatoria elemental", como decía Lacan– le hace falta un objeto adecuado, es decir eficaz, aunque él mismo sea excesivamente simple y aun indeterminado, aunque sea minúsculo, trivial e insignificante.[5] Una bobina, por ejemplo: cabe toda en la mano de un niño, gracias a su hilo sabe no irse definitivamente; es una masa y es un hilo –un paseo viviente–, y en tanto tal ofrece una singularidad visual que la hace evidentemente fascinante; sale rápidamente, vuelve rápidamente, es al mismo tiempo veloz e inerte, animal y manipulable. De modo que lleva en sí misma, como objeto concreto, ese poder de alteridad tan necesario al proceso mismo de la identificación imaginaria.[6] No hay duda de que incluso debería decirse que le hace falta un *poder de alteración* y hasta de autoalteración: la bobina *juega* porque puede devanarse, desaparecer, ocultarse bajo un mueble inalcanzable, porque su hilo puede romperse o resistir, porque en un instante puede perder toda su *aura* para el niño, y pasar así a la inexistencia total. Es frágil, es *cuasi*. En un sentido, es sublime. Su energética es formidable, pero obedece a pocas cosas, pues ella, que va y viene como late un corazón o como refluye la ola, puede morir en todo momento.

Ahora bien, es en un poder tal de alteración donde se abre justamente el antro de lo que mira al niño –la obra de la ausencia, la obra de la pérdida– en el corazón mismo de ese objeto que él ve aparecer y desaparecer. "Corazón" que debe pensarse al mismo tiempo como su interior siempre problemático –¿qué es el interior de una bobina?– y como su vocación esencial de ritmo *anadiomeno*, de repetición fluyente y refluyente. He aquí por qué el objeto preferido del chico sólo "vive" o "vale" sobre un fondo de ruina: ese objeto ha sido inerte e indiferente, y volverá a serlo fatalmente, fuera del juego, en uno u otro momento. Ese objeto ha estado muerto, y lo estará: toda su eficacia pulsátil, pulsional, pertenece al intervalo rítmico que sostiene aun bajo la mirada del niño. De modo que no habrá que asombrarse de reencontrar, en la estructura misma del texto freudiano, ese carácter momentáneo, frágil, del juego infantil atrapado al sesgo entre dos pavores y entre dos muertes. Como

París, Seuil, 1966, pág. 319 [Trad. cast.: "Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis", en *Escritos*, 1, México, Siglo XXI, 1978]. Es preciso señalar además la interpretación de Pierre Fédida, que juega poéticamente con la palabra *objuego* [*objeu*] (tomada de Francis Ponge): "*Objuego* es acontecimiento de palabra en una carcajada de cosa. Es júbilo de encuentro, justamente entre cosa y palabra", Pierre Fédida, *L'absence*, París, Gallimard, 1978, pág. 97 (y, en general, págs. 97-195; los pasajes específicamente dedicados al *Fort-Da* se encuentran en las págs. 132-133, 139-151, 159-168 y 181-195). *Objeu* se acerca homofónicamente a *objet* (objeto) [n. del t.].

5. Caso extremo: la eucaristía. En ella, la palabra sólo es tan eficaz –un sacramento, es decir un cambio radical de orden de realidad– porque un pequeñísimo objeto, humilde y familiar, pero que se convierte en la extrañeza misma, acaba por encarnarla visual, táctil, gustativamente: pequeña superficie de pan blanco, fondito de vino en un cáliz.

se sabe, *Más allá del principio del placer* describe un movimiento en que la muerte llega a definirse estructuralmente como el *marco* y la razón *interna* de los procesos energéticos mismos.[7]

Entonces, comprendemos mejor en qué aspecto el pequeño objeto mismo, la bobina, tiende a sostenerse en una imagen visual –pues visual es el acontecimiento de su partida; visual también su misma desaparición, como un relámpago de cuerdas; visual, por supuesto, su reaparición, como un siempre *frágil resto*–, y cómo ésta puede soportar, en el ejemplo freudiano, algo así como una arqueología del símbolo. La bobina sólo "vive" y danza al figurar la ausencia, y sólo "juega" al eternizar el deseo, como un mar demasiado vivo traga el cuerpo del ahogado, como una sepultura eterniza la muerte para los vivos. Tal vez la imagen sólo deba pensarse radicalmente –metapsicológicamente– más allá del principio del placer: Freud, como se recordará, terminaba su pasaje con una alusión al "juego del duelo" (*Trauerspiel*, la tragedia), y apelaba a una "estética guiada por el punto de vista económico" (*eine ökonomisch gerichtete Ästhetik*).[8] Ahora bien, cualquiera fuera la idea que Freud se hacía entonces de la actividad artística en general, tenemos que subrayar igualmente la *crítica de la imitación* que acompañaba allí toda su reflexión: "Explicar el juego por un instinto de imitación es formular una hipótesis inútil".[9] Tal vez la imagen sólo pueda pensarse radicalmente más allá del principio de imitación. Quizá la bobina se

6. *Cf.* por ejemplo N. Abraham, *L'écorce et le noyau*, *op. cit.*, pág. 38.

7. "Si admitimos, como un hecho experimental que no tiene excepción alguna, que todo lo que vive retorna al estado inorgánico, muere por razones *internas*, podemos decir: *el fin hacia el cual tiende toda vida es la muerte*; e inversamente: *lo no vivo es anterior a lo vivo*", S. Freud, "Más allá del principio del placer", *op. cit.*, pág. 48. Ese desarrollo conduce a los dos últimos capítulos sobre el "Dualismo de las pulsiones - Pulsión de vida y pulsión de muerte" (págs. 55-81). En su admirable comentario, Lacan reproduce exactamente esta secuencia en la que el juego se rodea de la muerte para incluirla en él como "nacimiento del símbolo": "[...] el instinto de muerte expresa esencialmente el límite de la función histórica del sujeto. Ese límite es la muerte, no como vencimiento eventual de la vida del individuo, ni como certidumbre empírica del sujeto, sino según la fórmula que da Heidegger, como 'posibilidad absolutamente propia, incondicional, irrebasable, segura y como tal indeterminada del sujeto' [...]. Entonces ya no es necesario recurrir a la noción caduca del masoquismo primordial para comprender la razón de los juegos repetitivos en que la subjetividad fomenta juntamente el dominio de su abandono y el nacimiento del símbolo. Estos son los juegos de ocultación que Freud, en una intuición genial, presentó a nuestra mirada para que reconociésemos en ellos que el momento en que el deseo se humaniza es también el momento en que el niño nace al lenguaje. [...] Así, el símbolo se manifiesta en primer lugar como asesinato de la cosa, y esta muerte constituye en el sujeto la eternización de su deseo. El primer símbolo en que reconocemos la humanidad en sus vestigios es la sepultura, y el expediente de la muerte se reconoce en toda relación donde el hombre viene a la [illegible] historia", J. Lacan, "Fonction et champ...", art. cit., [illegible]

8. S. Freud, *Au-delà du principe du plaisir*, *op. cit.*, págs. [illegible]

9. *Ibid.*, pág. 19.

convierta en una imagen visual en el momento mismo en que se vuelve capaz de desaparecer rítmicamente en cuanto objeto visible. El símbolo, sin duda, la "superará", la asesinará –según la idea de que "el símbolo se manifiesta en primer lugar como asesinato de la cosa"–,[10] pero, ciertamente, esa bobina subsistirá en un rincón: un rincón del alma o un rincón de la casa. Subsistirá como *resto asesinado* del deseo del niño.

Entonces, el niño se volverá tal vez hacia su muñeca. La muñeca imita, se dice. Es sin duda la imagen en miniatura de un cuerpo humano, el antropomorfismo por excelencia. Sin embargo, en las manos y bajo la mirada del niño, también ella es capaz de *alterarse*, de *abrirse* cruelmente, de *asesinarse* y de acceder por eso mismo al status de una imagen mucho más eficaz, mucho más esencial; su visualidad se convierte de una vez en el despedazamiento de su aspecto visible, su dilaceración agresiva, su desfiguración corporal. Imagino, en efecto, que en uno u otro momento el niño *ya no puede ver* a su muñeca, como suele decirse, y que la maltrata hasta arrancarle los ojos, abrirla y vaciarla [...] gracias a lo cual ella se pondrá a mirarlo verdaderamente desde su fondo informe. Es esto lo que Baudelaire denominó la "moral del juguete", estrictamente comprendida como un *acting out* de la mirada y al mismo tiempo como "una primera tendencia metafísica" bastante paradójica –pero, parece, bastante ineluctable:

> La mayor parte de los chiquillos quiere sobre todo *ver el alma*, unos al cabo de algún tiempo de ejercicio, otros *de inmediato*. La más o menos rápida invasión de ese deseo es lo que determina la mayor o menor longevidad del juguete. No siento coraje de censurar esta manía infantil: es una primera tendencia metafísica. Cuando ese deseo se mete en la médula cerebral del niño, le llena los dedos y las uñas de una agilidad y una fuerza singulares. El niño gira, da vueltas su juguete, lo rasca, lo sacude, lo golpea contra la pared, lo arroja al suelo. De vez en cuando, lo hace retomar sus movimientos mecánicos, a veces en sentido inverso. La vida maravillosa se detiene. El niño, como el pueblo que asedia las Tullerías, hace un supremo esfuerzo; por último lo entreabre; él es el más fuerte. Pero, *¿dónde está el alma?* Es aquí cuando comienzan el entorpecimiento y la tristeza. Hay otros que rompen de inmediato el juguete no bien lo tienen en sus manos, no bien lo examinan; en cuanto a éstos, confieso ignorar el sentimiento misterioso que los hace actuar. ¿Son presa de una cólera supersticiosa contra esos objetos menudos que imitan la humanidad, o bien les hacen sufrir una especie de prueba masónica antes de introducirlos en la vida infantil? *Puzzling question!*[11]

También puede suceder que el niño se contente con una simple sábana, es decir algo que, por no ser una "imagen" en el sentido habitual –y que en

10. J. Lacan, "Fonction et champ...", art. cit., pág. 319.

11. Charles Baudelaire, "Morale du joujou" (1853), *Œuvres complètes*, dir. C. Pichois, París, Gallimard, 1975, I, pág. 587 [Trad. cast.: "Moral del juguete", en *El arte romántico*, Buenos Aires, Schapire, 1954].

rigor podría pasar a ser el *subjectile* "el *soporte*" de una representación–, se convertirá rápidamente en ese "resto asesinado" y operativo de una ceremonia perturbadora en la que el niño, me imagino, ya no querrá verse a sí mismo o ser visto por lo que lo rodea. Se cubrirá entonces con la gran sábana blanca, pero cuando ésta lo oculte por completo y lo aísle en la captura sutil de sus pliegues, helo aquí que se sentirá *mirado por la pérdida*, en un "juego del duelo" que hará jadear rítmicamente las lágrimas del miedo con las de la risa:

Algunos días después del fallecimiento de su madre, Laure –de cuatro años de edad– juega a que está muerta. Riñe con su hermana –dos años mayor que ella– por una sábana con la que le pide que la cubra, mientras explica el ritual que deberá cumplirse escrupulosamente para que pueda desaparecer. La hermana cumple la orden hasta el momento en que, al ver que Laure ya no se mueve, se pone a gritar. Laure reaparece y para tranquilizarla le pide que, a su vez, se haga la muerta: exige que la sábana con que la cubre se mantenga inmóvil. Y nunca termina de acomodarla porque los gritos y el llanto se transforman, de repente, en risas que sacuden la sábana con alegres estremecimientos. La sábana –que era un sudario– se convierte en vestido, casa, bandera izada en lo alto de un árbol... ¡antes de terminar por desgarrarse en risas de farándula desenfrenada en la que encuentra la muerte un viejo conejo de peluche al que Laure le destroza el vientre![12]

¿Qué nos enseña entonces esta conmovedora dramaturgia? En primer lugar, lo que de ella dice Pierre Fédida, que observó la escena: a saber, que "el duelo pone el mundo en movimiento".[13] En esa extraña fiesta, en efecto, las dos niñitas intercambian entre sí –con una rapidez y una soltura rítmica que confunden– la capacidad de estar muertas y la de *velar* un cuerpo muerto. Con los objetos que las rodean, también intercambian –con la misma vivacidad– la capacidad de matar y la de quedar inertes como objetos muertos. "El juego esclarece el duelo", escribe Pierre Fédida, que recuerda la referencia freudiana al *Trauerspiel*, y evoca el sentimiento de un paciente ante su propia vida como frente a la imagen siempre malograda de un *trabajo de la muerte*: "Mientras uno no está muerto, siempre simula morir. Es tan poco verdadero como una relación amorosa".[14] Entonces, el juego del niño –el juego en general– vira ante nuestros ojos, se colorea extrañamente, se tiñe de plomo:

12. P. Fédida, *L'absence*, *op. cit.*, pág. 138.

13. *Ibid.*, donde incluso se señala que "la aparición de quinestesias en el Rorschach de niños pequeños en el momento de un duelo personal confirma esa relación de temporalización de la muerte por una puesta en movimiento del mundo".

14. *Ibid.*, págs. 138, 184, 186.

Por su juego, el niño muere como ríe. Es posible que en su vida, al reír, los seres humanos dejen ver de qué morirán.[15]

Así, cuando nos "ahogamos" o "reventamos" de risa, cuando nos reímos "como descosidos" o "como desesperados", cuando nos descostillamos o nos desternillamos de risa, hacemos mediante las carcajadas dinámicas de una risa insensata lo que el niño produce también en su juego: liberamos imágenes. Éstas se nos escapan como fuegos de artificio aunque intentemos hacer malabarismos con ellas, manejarlas. Pero siempre se nos escapan, luego vuelven, se dejan dominar un instante y se van de nuevo; después, siempre, *vuelven a caer*. Como sin duda debió hacerlo la bobina del *Fort-Da* en uno u otro momento. Es preciso entonces tratar de pensar esta paradoja: que la escansión pulsátil plantea como su marco e incluye como su núcleo un momento de inmovilidad mortal. Momento central de la oscilación, *entre* diástole y sístole –el antro inerte súbitamente abierto en el espectáculo "viviente", y hasta maníaco, de una bobina siempre arrojada lejos de sí y traída de nuevo–. Momento central de inmovilidad, suspensiva o definitiva –una siempre ofrecida como memoria de la otra–, en el que somos *mirados* por la pérdida, es decir *amenazados* con perderlo todo y de perdernos nosotros mismos. Tal vez esté también aquí lo que hay de mortal en la repetición: Stephen Dedalus mirando el mar inmóvil y en movimiento sobre el fondo de una madre muerta que lo mira y lo ahoga en la angustia; el niño de la bobina mirando su juego como se padece la ausencia repetida –y tarde o temprano fija, ineluctable, definitiva– de una madre.[16] Cuando un niño juega a *dejar caer* los objetos, ¿no hace la experiencia misma de un desasimiento en el que se perfilan no sólo la ausencia que teme y cuyo objeto él mismo puede constituir simétricamente, dejado caer, "abandonado" por quienes lo rodean,[17] sino también, y correlativamente, la inercia en que se le indica que todo objeto caído se convierte para él en un "resto asesinado", una imagen mortífera?

La segunda paradoja revelada por una situación tal es que la imagen misma juega, juega con la imitación: no la utiliza más que para subvertirla, no la convoca más que para expulsarla fuera de su vista. Así ocurre con la sábana trabajada por las dos niñitas en duelo: en principio les sirve de imitación perfecta, porque el mismo sudario cuya imagen ofrece no es, después de todo, más que una especie de sábana [*drap*] blanca. Pero, cuando ésta se convierte en bandera [*drapeau*], abre de repente la imitación a los poderes de la figurabilidad: a la vez juego de palabras y juego de imágenes, entre otras la de la

15. *Ibid.*, pág. 186.

16. *Ibid.*, págs. 189-195 (sobre la "madre como repetición" y la "repetición como madre").

17. *Ibid.*, págs. 98 y 187-188.

bandera blanca que, como bien se sabe, indica que *uno ha perdido*, que se rinde. Y cuando la sábana se convierte en vestido o bien en casa, la transparencia representativa –la ecuación de la sábana y el sudario– *se abre* por completo; quiero decir que estalla en pedazos al mismo tiempo que accede a un registro semiótico mucho más amplio y mucho más esencial, que la supone y la incluye: dialécticamente, *se realiza*, en la medida misma en que se abre a los desplazamientos de sentido mediante los cuales la superficie blanca indeterminada será capaz de recoger un haz, imposible de refrenar, de sobredeterminaciones. Y esto, subrayémoslo, sin perder nada de su esencial simplicidad material.

Por otra parte, esta puesta en obra de lo figurable *abre* concretamente la espacialidad ideal de la sábana –una simple superficie– a la capacidad distintamente fundamental de producir un lugar, un receptáculo para los cuerpos, una *volumetría* de estuche. Cosa que el sudario ya realizaba con absoluta claridad. Pero, si además se propone la secuencia vertiginosa del vestido y la casa –según un cambio de escala digno de Lewis Carroll–, la superficie misma se tuerce de risa, y es así como indica a las dos huerfanitas la vocación esencial de toda superficie que nos *mira*, es decir de toda superficie que nos *concierne* más allá de su visibilidad evidente, su opticidad ideal y sin amenazas. Cuando se hace capaz de abrir la escisión de lo que nos mira en lo que vemos, la superficie visual se convierte en un *panel*, un faldón de vestido o bien la pared de una habitación que vuelve a cerrarse sobre nosotros, nos rodea, nos toca, nos devora.* Tal vez la imagen no pueda pensarse radicalmente sino más allá del principio de superficie. El espesor, la profundidad, la brecha, el umbral y el habitáculo: todo esto obsesiona a la imagen, todo esto exige que miremos la cuestión del volumen como una cuestión esencial. A los niños, ya se sabe, les encanta meter interminablemente unas muñecas dentro de otras –aunque sea para *mirarlas desaparecer* sin fin, como ineluctablemente– o bien jugar con cubos.

¿Qué es un cubo? Un objeto casi mágico, en efecto. Un objeto que debe liberar imágenes, de la manera más inesperada y rigurosa posible. Sin duda por la razón misma de que en el inicio no imita nada, que en sí mismo es su propia razón figural. Por lo tanto, es indudablemente una herramienta eminente de figurabilidad. Evidente en un sentido, siempre dado como tal, inmediatamente reconocible y formalmente estable. Inevidente por otra parte, en la medida en que su extrema manejabilidad lo condena a todos los juegos y,

* El término traducido por "panel" es *pan*, que también significa porción más o menos grande de una pared, faldón, cara o lado (de un cuerpo geométrico, por ejemplo), etcétera (n. del t.).

por lo tanto, a todas las paradojas. En las manos del niño, el cubo se convierte en un objeto para arrojar con tanta facilidad como una bobina: pronto salpica su habitación de un desorden disperso y, no obstante, construido. Puesto que, apenas arrojado, el cubo se fija y se inmoviliza en su calma estatura de monumento. En cierto sentido *siempre está caído*, pero podría decirse igualmente que *siempre está erguido*. Es una figura de la construcción, pero se presta sin cesar a los juegos de la deconstrucción, siempre propicio, a través del montaje, para reconstruir algo distinto. Para metamorfosear, por lo tanto. Su vocación estructural es omnipresente, virtual; pero igualmente virtual su vocación de dispersión para otras asociaciones, otras disposiciones modulares –que forman parte de su misma vocación estructural–. El cubo es, por otra parte, una figura perfecta de la convexidad, pero que incluye un vacío siempre potencial, porque muy a menudo oficia de *caja*; pero el apilamiento de los vacíos constituye también la compacidad y la plena firmeza de los *bloques*, las paredes, los monumentos, las casas.[18]

El cubo, por lo tanto, habrá develado su complejidad en el momento mismo en que tengamos acceso a su carácter de elemento simple. Porque es resultado y proceso al mismo tiempo; porque forma parte del universo infantil así como de los pensamientos más doctos, por ejemplo las radicales exigencias a las que el arte contemporáneo destinó al mundo de las figuras, desde Malevitch, Mondrian o El Lissitsky. Así, pues, hay que descartar de antemano todo modelo genético o teleológico aplicado a las imágenes, en particular a las imágenes del arte: puesto que no es más arcaico que lo que sería el simple resultado de un proceso ideal de la "abstracción" formal. La manera en que el arte minimalista[19] pone en juego esta virtualidad del cubo sigue siendo, al respecto, ejemplar. Sin duda, es con la obra de Tony Smith que hay que comenzar o recomenzar a interrogar esta puesta en juego, no sólo por el valor inaugural que sus primeras esculturas pudieron revestir para otros artistas minimalistas, sino además por el valor de parábola teórica que pone de relieve la historia misma de su invención. Digo "parábola" para sugerir que esta historia no es una mera anécdota asociada a la existencia de una obra de arte, sino el relato de su proceso mismo, el *relato de su poética*.

Y esto, efectivamente, se parece a una fábula: había una vez un hombre

18. Problema de *ladrillos*, en cierto modo. Antes de pensar en la obra del escultor Carl Andre, es posible remitirse a los admirables estudios de C. Malamoud sobre "La brique percée" y "Briques et mots", en *Cuire le monde. Rite et pensée dans l'Inde ancienne*, París, La Découverte, 1989, págs. 71-91 y 253-273.

19. Y no *cubista*, si se quiere adherir al juicio de Robert Morris, que diferenciaba violentamente la problemática minimalista de la del cubismo: "La intención [de la escultura minimalista] es diametralmente opuesta a la del cubismo, que se preocupa por presentar vistas simultáneas sobre un solo plano", R. Morris, "Notes on Sculpture", art. cit., pág. 90.

que había pasado años, decenas de años, concibiendo volúmenes, estudiando sus copiosas y áridas condiciones de posibilidad, sin realizar jamás uno solo con sus manos. Dibujaba, enseñaba, estudiaba arquitectura,[20] pensaba casas imposibles o demasiado simples. Enseñaba en algunas escuelas de arte los problemas de la construcción. No por ello era menos amigo de los artistas más devastadores y menos "constructivistas" de su época.[21] Practicaba la pintura sin asiduidad, sin ninguna sistematicidad: grandes superficies en color liso o bien puntillados vaporosos. Cuando pintaba un hexágono, solía comprender repentinamente que había pintado un cubo en perspectiva.[22]

Pero aquí está la historia en cuestión. Modesta historia, a decir verdad, sin heroísmo, sin pretensión de sistema: un acontecimiento fortuito, más que una historicidad imperiosa. Se hacía ya de noche, y Tony Smith charlaba en un *tête-à-tête* con su amigo, el crítico de arte E. C. Goossen, en la oficina de éste. Hablaban, desde luego, de escultura, más particularmente de la de alguien cuya obra ya era célebre, y cuyo nombre no era indiferente, puesto que se trataba de David Smith. Así, pues, hablaban ya, en todo caso, de *la escultura de Smith*, la que existía en concreto y la que aún no existía más que en un juego de nombres. Evocaban también y criticaban juntos el "pictorialismo" de esa escultura existente, lamentando que no encontrara su verdadera *dimensión* específica: hicieron la hipótesis sin duda irónica –y muy carrolliana, asociando un juego del lenguaje con un abismo ontológico– de una volumetría que no pasara de unas imágenes "en dos dimensiones y media", en lugar de alcanzar la plenitud simple –infantil, nos gustaría decir– de sus tres dimensiones. Mientras hablaba y escuchaba, Tony Smith, como lo hacía con frecuencia, asociaba formas en un bloc de papel.[23]

Y luego, súbitamente, se puso a mirar fijamente (*staring*), literalmente *siderado*, el despacho de su amigo.[24] Sin embargo, no había ninguna estrella, ningún astro brillante que mirar; únicamente una *caja negra*, un viejo fichero de madera pintada que debía estar allí desde siempre. Apenas visto, entonces, ese objeto insignificante, simple como un cubo de niño pero negro como un relicario privado, se había puesto a mirarlo... ¿Desde dónde? No nos será dado saberlo, pero después de todo poco importa. Sólo sabemos que regresó muy tarde a su casa, hacia las tres o cuatro de la mañana, y que Tony Smith permaneció insomne: "Ya no podía dormir. Seguía viendo la caja negra" (*I*

20. En especial en el equipo de Frank Lloyd Wright, con quien trabajó en algunos edificios utilizando sistemas modulares.

21. Sobre todo, Jackson Pollock y Mark Rothko.

22. Cuadro de 1933. *Cf.* L. R. Lippard, *Tony Smith*, Londres, Thames and Hudson, 1972, pág. 14.

23. E. C. Goossen, "Tony Smith, 1912-1980", *Art in Ameri*[illegible]

24. *Ibid.*

couldn't sleep. I kept seeing the black box),[25] como si la noche misma, frente a sus ojos abiertos, hubiera tomado las *dimensiones* íntimas del objeto percibido en lo de su amigo. Como si el insomnio consistiera en querer abrazar la noche según las dimensiones de un volumen negro desconcertante, problemático, demasiado pequeño o demasiado grande, pero perfecto para eso (vale decir, perfecto para abrir el antro de lo que lo miraba en lo que había visto). Tony Smith terminó llamando por teléfono a su amigo, quien, estupefacto, escuchó que aquél le exigía las medidas exactas de la caja, sin ninguna otra explicación. Algunos días después, Tony Smith instalaba en un lugar aislado, detrás de su casa, un modelo cinco veces más grande –pero siempre en madera negra– del fichero en cuestión. Su hijita, a quien no había podido escapársele la importancia de la cosa, le preguntó qué era lo que había puesto tanto interés en esconder allí adentro.[26]

Esto sucedía en febrero de 1962. Tony Smith ya no era muy joven, tenía cincuenta años. Sin embargo, acababa de realizar lo que él mismo consideró como su primera obra, titulada descriptivamente, hasta tautológicamente –al menos así lo parece–, *The Black Box* (*fig. 11*).[27] Pero la historia no está terminada, al contrario, no hace más que comenzar, recomienza. Pues ese mismo rito de paso al *volumen realizado* se realizó, como en casi todos los relatos de conversión, en dos tiempos. El segundo, unas semanas más tarde en ese mismo año de 1962, podría reconstruirse así: en un primer momento, Tony Smith juega con las palabras. Reflexiona sobre la expresión *seis pies*. ¿Qué le dice esta expresión? Es una medida, un puro y simple enunciado de dimensiones: prácticamente un metro con ochenta y tres centímetros. La altura de un hombre. Pero igualmente, y por eso mismo, "seis pies sugiere que uno está frito. Una caja de seis pies. Seis pies bajo tierra" [...][28] No bien convocada, la dimensión, por así decirlo, habrá de encarnarse a escala humana,

25. T. Smith, comentario a *The Black Box*, en *Tony Smith. Two Exhibitions of Sculpture*, Harford, Wadsworth Atheneum-University of Pennsylvania, The Institute of Contemporary Art, 1966-1967, sin paginar. Es preciso subrayar el carácter puramente *fáctico* –y muy breve– de ese relato de la pluma de Tony Smith: no hay en ese texto ninguna retórica del fantasma o del misterio.

26. E. C. Goossen, "Tony Smith...", art. cit., pág. 11.

27. Aun cuando sabemos que, durante un viaje por Alemania entre 1953 y 1955, había realizado uno o dos montajes en madera. *Cf.* L. R. Lippard, *Tony Smith*, op. cit., págs. 7-8. De manera general, la obra de Tony Smith plantea problemas particulares de datación para la historia del arte, que debe tener en cuenta los bosquejos hechos en tal momento, los modelos en cartón o yeso realizados en tal otro, obras originales y hasta tiradas en serie efectuadas a posteriori (cosa que sucede, por ejemplo, con la obra titulada *Cigarette*). Pero nuestra "historia" sólo se atiene aquí a su valor de parábola filosófica: de modo que dejaremos de lado estos problemas.

28. "Six feet has a suggestion of being cooked. Six foot box. Six foot under", T. Smith, comentario a *Die*, en *Tony Smith. Two Exhibitions..., op. cit.*

y la humanidad, no bien convocada, habrá de volcarse bruscamente en la facultad demasiado humana de morir, de desaparecer seis pies bajo tierra en el encierro de un volumen de alrededor de un metro ochenta de alto, el volumen de una caja llamada féretro.

Se comprende entonces que en el vaivén rítmico, en la escansión interna del mismo juego de palabras –la dimensión, el hombre, la desaparición, el hombre, de nuevo la dimensión– se haya perfilado la existencia de un *objeto virtual*: un objeto capaz en sí mismo de una asociatividad y de una latencia en la cual debía existir al principio; un "objeto complejo", como dirá más adelante Tony Smith.[29] Un objeto, empero, excesivamente simple y "mínimo", de una simplicidad en cierto modo exigida por el poder de las palabras: un volumen de seis pies de lado, un cubo. Tony Smith insistió sobre el hecho de que, como el objeto se impuso por sí mismo, ni siquiera exige que lo dibujara: "Sólo descolgué el teléfono e hice el pedido".[30] Un cubo inventado en la palabra, un cubo, por lo tanto, que repite o salmodia seis pies por seis pies por seis pies... Pero concreto, macizo, negro como el fichero o como la noche o como el acto de cerrar los ojos para ver. Macizo y de acero, tal vez para resistir al tiempo. El objeto, en todo caso, ya no era virtual; se había convertido en una muy concreta imagen del arte (*fig. 12*).

El proceso se cierra en una tercera operación, que regresa, una vez más, al juego de palabras. Se trata del título dado por Tony Smith a su obra. Los "seis pies" desaparecen en cuanto enunciado, sin duda porque en lo sucesivo aparecen en la estatura visual, en la escala misma del objeto. Entonces, para denominarlo, Smith encuentra la palabra *Die*, que en inglés tiene consonancia con el pronombre personal "yo" así como con el nombre del "ojo", y que es el infinitivo –pero también el imperativo– del verbo "morir". Es además el singular de *dice*, "los dados", y en ese concepto brinda una descripción nominal elemental, sin equívocos, del objeto: un gran dado negro, simple pero poderosamente mortífero.[31] Pues la palabra *Die* condensa allí –exactamente frente al objeto– una especie de fría neutralidad mínima, "desafectada", podría decirse, con algo así como un valor equívoco de autorretrato: autorretrato sublime, paradójico, melancólico, anicónico. Se piensa en el "misterio precipitado" del *Jugada de dados* mallarmeano, que ofrecía la pura apertura de un *lugar* –"nada habrá tenido lugar sino el lugar"– al mismo tiempo que,

29. *Ibid.*: "This is a complicated piece. It has too many references to be coped coherently" ["Ésta es una pieza compleja. Tiene demasiadas referencias para abordarla de manera coherente"].

30. *Ibid.*: "I didn't make a drawing; I just picked up the phone and ordered it".

31. Cf. J.-P. Criqui, "Trictrac pour Tony Smith", *Artstudio*, nº 6, 1987, pág. 43, que señala también la expresión *to dice with death*, "arriesgar la vida" [traducción del original francés ("risquer sa vie"); la versión literal es más expresiva: "jugar a los dados con la muerte" (n. del t.)].

hasta en la temporalidad subjuntiva de sus verbos –"existiera, comenzara y cesara, se cifrara, iluminara [...]"–, la apertura de un *juego*, mortal o asesinado, al que Mallarmé, como se recuerda, denominó "rítmico suspenso de lo siniestro".[32]

Comprendemos entonces que la más simple imagen nunca es simple ni sabia como se dice atolondradamente de las imágenes. La más simple imagen, en la medida en que sale a la luz como lo hizo el cubo de Tony Smith, no ofrece a la captación algo que se agotaría en lo que se ve, y ni siquiera en lo que dijese que se ve. Tal vez la imagen no deba pensarse radicalmente sino más allá de la oposición canónica de lo visible y lo legible. La imagen de Tony Smith, sea lo que fuere, escapa de entrada, pese a su simplicidad, su "especificidad" formal, a la expresión tautológica –segura de sí misma hasta el cinismo– del *lo que vemos es lo que vemos*. Por mínima que sea, es una *imagen dialéctica*: portadora de una latencia y una energética. En este sentido, nos exige que dialecticemos nuestra propia postura frente a ella, que dialecticemos lo que vemos en ella con lo que, de golpe –con un *panel* [*pan*]–, nos mira en ella. Es decir que exige que pensemos lo que captamos de ella frente a lo que de ella nos "ase", frente a lo que, en realidad, nos deja *desasidos*. El cubo de Tony Smith, a pesar de su formalismo extremo –o más bien a causa de la manera en que su formalismo se da a ver, se presenta–, desbarata de antemano un análisis formalista que se considerara como pura definición de las "especificidades" del objeto. Pero desbarata igualmente un análisis iconográfico que quisiera considerarlo a toda costa como "símbolo" o alegoría en el sentido trivial de esos términos (vale decir, en el sentido de los manuales de iconografía).

Frente a él, nuestro *ver* se inquieta. ¿Pero cómo es posible que un simple cubo puede llegar a inquietar nuestro *ver*? La respuesta tal vez corresponda, una vez más, a la noción de *juego*, cuando el juego supone o engendra un poder propio del *lugar*.[33] El niño de la bobina había ciertamente inventado,

32. Stéphane Mallarmé, "Un coup de dés", *Œuvres complètes*, dir. por H. Mondor y G. Jean-Aubry, París, Gallimard, 1945, págs. 473-475 [Trad. cast.: "Un golpe de dados", en *Obra poética completa*, Barcelona, Ediciones 29, 1994, col. Río Nuevo, 3 tomos].

33. Recordemos que el paradigma del *ajedrez*, propuesto por Hubert Damisch para abordar la cuestión del cuadro, evidentemente señala en dirección a una conjunción de ese tipo. *Cf.* H. Damisch, "La défense Duchamp", *Marcel Duchamp: tradition de la rupture ou rupture de la tradition?*, dir. por J. Clair, París, UGE, 1979, págs. 65-99; "*Wie absichtslos*. Le faire et le croire, la ruse, la théorie", *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 18, 1978, págs. 55-73; "L'échiquier et la forme tableau", *World Art. Themes of Unity in Diversity* (Acts of the XXVIth International Congress of the History of Art), dir. por I. Lavin, University Park-Londres, The Pennsylvania State University Press, 1989, I, págs. 187-191. Habría que diferenciar, además, el elevado prestigio simbólico asociado al juego de ajedrez, con respecto al balbuceo rítmico y solitario con que el niño de la bobina abre su identificación imaginaria. ¿Esta diferencia coincidirá teórica-

mediante su juego rítmico –es decir elementalmente temporalizado, incluso temporizador–, *un lugar para inquietar su visión* y, por lo tanto, para trabajar todas las expectativas, todas las previsiones a las que lo llevaba su deseo. Por el hecho mismo, esa inquietud era como la obra de su juego, mientras la bobina iba y venía, salvando el umbral del lugar para desaparecer, volviendo a salvarlo para aparecer... Y lo que verdaderamente *jugaba* a salvar esos umbrales, a crear esos lugares, era sin duda el acto del *lanzamiento*, el acto simple y complejo del lanzamiento comprendido desde entonces como fundador del sujeto mismo.[34]

Ahora bien, en este lanzamiento de ida y vuelta en el que se instaura un lugar, donde no obstante "la ausencia da contenido al objeto" al mismo tiempo que constituye al sujeto mismo,[35] lo visible sufre verdaderamente una inquietud de lado a lado: puesto que lo que está presente allí siempre corre el riesgo de desaparecer ante el menor gesto compulsivo; pero lo que desaparece debajo de la cama no es completamente *invisible*, dado que aún está retenido táctilmente por el extremo de la cuerda y ya está presente en la imagen repetida de su retorno; y lo que reaparece de repente, la bobina que surge, tampoco es completamente *visible* con toda evidencia y toda estabilidad, dado que caracolea y rueda sin cesar, capaz en todo momento de volver a desaparecer. Lo que ve el niño, un juego de lo cercano y lo lejano, un *aura* de objeto visible, sólo vale aquí en su vacilación, e inquieta constantemente la estabilidad de su existencia misma: el objeto corre permanentemente el riesgo de perderse, y con él el sujeto, al que hace reír. La dialéctica *visual* del juego –la dialéctica del juego visual–, por lo tanto, es también una dialéctica de alienación, como la imagen de una obligación del sujeto mismo de desaparecer, de *vaciar los lugares*.[36]

---

mente con la diferencia del *cuadro* (con lo que esta palabra supone de organización formal, "una serie de series", como decía Michel Foucault) y la *estatua* (con lo que la palabra supone de estatura y por lo tanto de antropomorfismo, de captación dual)? La respuesta, sin duda, no es simple de dar.

34. *Cf.* P. Fédida, *L'absence*, *op. cit.*, págs. 97, 109 ("[...] reconocer a la *subjetividad* esta doble dimensión correlativa del proyecto y la proyección: de manera que *el eje de lanzar* les es inherente y constitutivo. [...] Por lo tanto, *subjetivo* designa a la vez la falla y el salto, el obstáculo y el lanzamiento [...]") y 112.

35. *Ibid.*, pág. 7.

36. *Cf.* J. Lacan, *Le Séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964), París, Seuil, 1973, pág. 216 [Trad. cast.: *El Seminario. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. 1964*, Barcelona-Buenos Aires, Paidós, 1986]. Se recordará que el propio Freud da una versión del *Fort-Da* en que el niño mismo juega a desaparecer... en un espejo: "Un día, al volver la madre a la casa luego de una ausencia de varias horas, fue sa- [illegible] "Bebé o-o-o-o", que en un primer [illegible]. Pero no tardó en advertirse que durante esta larga ausencia de su madre, el niño había encontrado el medio de desaparecer también él. Al percibir su imagen en un gran espejo que llegaba casi

Pero, ¿el cubo? Nuestra hipótesis será ésta: las imágenes del arte –por más simples, por "mínimas" que sean– saben *presentar* la dialéctica visual de ese juego en que supimos (pero lo olvidamos) inquietar nuestra visión e inventar lugares para esa inquietud. Las imágenes del arte saben producir una poética de la "presentabilidad" o de la "figurabilidad" (la *Darstellbarkeit* freudiana) capaz de *superar* [*Aufhebung*] el aspecto regresivo señalado por Freud a propósito del sueño,[37] y de constituir esa "superación" [*Aufhebung*] como una verdadera exuberancia rigurosa del pensamiento. Las imágenes del arte saben en cierto modo *compacificar* ese juego del niño que sólo se sostenía de un hilo, y con ello saben darle un status de monumento, algo que queda, que se transmite, que se comparte (aunque sea en el malentendido). Así, los cubos de Tony Smith saben dar una masa a lo que, otrora o antaño, haría las veces de objeto perdido; y lo hacen *abriendo el vacío* en su volumen. De ese modo, saben dar una estatura a lo que, en otra parte, constituiría el sujeto que desaparece: *apelando una mirada* que abre el antro de una inquietud en todo lo que vemos en ella.

Así, pues, volvamos una vez más a esos dos volúmenes de madera o acero negros. ¿En qué consiste el elemento macizo e inmediato de su visualidad? En su simple *negrura*. Aun antes de reconocerlos como volumetrías paralelepípedas o cúbicas, los percibimos primero –o desde lejos– como manchas negras en el espacio. Y esta negrura no es accidental, accesoria o circunstancial en las dos primeras obras de Tony Smith: parece verdaderamente necesaria, soberana hasta el punto de afectar, en lo sucesivo, todas sus esculturas. Como si las imágenes tuvieran que incorporar el color mismo del elemento que les había dado existencia, a saber, la noche. La noche, que no es buena consejera cuando se la vive en el insomnio o, incluso, en el ensueño somnoliento, pero la noche que trae fatigas e imágenes.[38] Esta experien-

---

hasta el suelo, se había echado, lo que hizo que la imagen desapareciera", S. Freud, "Au-delà du principe du plaisir", *op. cit.*, pág. 17.

37. *Cf.* S. Freud, *L'interprétation des rêves*, *op. cit.*, págs. 465-466. Es obvio que la puesta en juego de una tal "superación" (*Aufhebung*) semejante no apunta a ningún modelo genético: el juego no se juega aquí sino como hipótesis metapsicológica, es decir como elemento de una fábula teórica. Para muchos, por otra parte, la cuestión seguirá siendo saber cómo podemos hablar de las imágenes de arte (que son objetos) en una proximidad tal con las imágenes del alma (me refiero a las imágenes psíquicas). La cuestión ya se le plantea al psicoanalista incluso a propósito de la noción de objeto. Al respecto, *cf.* P. Fédida, *L'absence*, *op. cit.*, págs. 98-99, quien justifica el riesgo de una proximidad semejante. *Cf.* igualmente G. Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, París, Minuit, 1990, págs. 175-195. No hay duda de que Lacan ya había tocado este problema cuando afirmaba, por ejemplo, que "si ser y tener se excluyen en principio, se confunden, por lo menos en cuanto al resultado, cuando se trata de una carencia", J. Lacan, *Écrits*, *op. cit.*, pág. 565.

38. Pienso en Freud cuando cita las experiencias de H. Silberer a fin de "sorprender el tra-

cia, como se sabe, presidió la invención de la primera *Caja negra*; pero ya diez años antes Tony Smith había hecho la prueba análoga –la prueba conmocionante– de la noche como lo que abre nuestra mirada a la cuestión de la pérdida. Fue en 1951 o 1952, mientras el artista, todavía ocioso de sus esculturas, corría por una autopista inconclusa de Nueva Jersey (una autopista en construcción que por eso mismo, según se comprenderá, se convirtió en "infinita"):

> Era una noche oscura y no había iluminación ni señalización a los costados de la calzada, ni líneas blancas, ni rayas de seguridad, ni ninguna otra cosa, nada más que el asfalto que atravesaba un paisaje de planicies rodeadas de colinas a lo lejos, pero puntuado por chimeneas de fábricas, pilares, humo y luces de colores. Ese recorrido fue una experiencia reveladora. La ruta y la mayor parte del paisaje eran artificiales y, sin embargo, no se podía llamar a eso una obra de arte. Por otra parte, sentía algo que el arte nunca me había hecho sentir. En un primer momento no supe qué era, pero eso me liberó de la mayoría de las opiniones que tenía sobre el arte. Parecía haber allí una realidad que no tenía ninguna expresión en el arte. La experiencia de la ruta constituía claramente algo definido, pero no era socialmente reconocido. Me decía a mí mismo: está claro que es el fin del arte.[39]

De esta situación, que por sí sola merecería un extenso comentario, ya podemos retener que proporciona algo así como una experiencia en que la privación (de lo visible) desencadena, de manera completamente inesperada (como un síntoma), la apertura de una dialéctica (visual) que la supera [*Aufhebung*] y la implica.[40] El momento en que hacemos la experiencia de la noche sin límite es cuando ésta se convierte en el *lugar* por excelencia, exactamente en *medio* del cual estamos absolutamente, cualquiera sea el punto del

---

bajo del sueño, por así decirlo, en flagrante delito de transposición de los pensamientos abstractos en imágenes visuales. Cuando, en estados de cansancio y deseos invencibles de dormir, quería obligarse a un trabajo intelectual, el pensamiento a menudo se le escapaba y en su lugar aparecía una visión que era manifiestamente su sustituto", S. Freud, "Révision de la théorie du rêve", *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse* (1933), trad. R.-M. Zeitlin, París, Gallimard, 1984, pág. 35 [Trad. cast.: "Revisión de la teoría de los sueños", en *Nuevas aportaciones al psicoanálisis*, *OC*, t. II].

39. Cito la traducción de J.-P. Criqui, "Trictrac pour Tony Smith", art. cit., págs. 44-46, que habla al respecto de una "forma moderna e industrial de lo sublime", y que refuta la interpretación del mismo episodio por Michael Fried, "Art and Objecthood", art. cit., págs. 18-20.

40. Es lo que ya dice Merleau-Ponty de toda *experiencia* fenomenológica: hace falta una privación o una "deconstrucción" para que se devele. "Sea, por ejemplo, nuestra experiencia de lo 'alto' y de lo 'bajo'. No podríamos captarla en la vida corriente, pues entonces está disimulado por sus propias adquisiciones. Es preciso que abordemos algún caso excepcional en el que se deshaga y se rehaga bajo nuestros ojos", M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, París, Gallimard, 1945, pág. 282 [Trad. cast.: *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1985].

espacio en que nos encontremos. El momento en que hacemos la experiencia de la noche, en la que todos los objetos se desvanecen y pierden su estabilidad visible, es cuando la noche nos revela la importancia de los *objetos* y su fragilidad esencial, es decir su vocación de *perderse* para nosotros en el instante mismo en que nos son más cercanos. En ello, Merleau-Ponty seguirá siendo nuestro guía más valioso:

> Cuando, por ejemplo, queda abolido el mundo de los objetos claros y articulados, nuestro ser perceptivo amputado de su mundo dibuja una espacialidad sin cosas. Es lo que sucede en la noche. Ésta no es un objeto ante mí, sino que me envuelve, me penetra por todos mis sentidos, sofoca mis recuerdos, casi borra mi identidad personal. Ya no estoy parapetado en mi lugar perceptivo para desde allí ver desfilar a distancia los perfiles de los objetos. La noche no tiene perfiles, ella misma me toca y su unidad es la unidad mística del *maná*. Ni siquiera los gritos o un resplandor lejano la pueblan salvo vagamente, ella misma se anima por completo, es una profundidad pura sin planos, sin superficies, sin distancia de ella a mí. Todo espacio para la reflexión es llevado por un pensamiento que reúne sus partes, pero este pensamiento no se hace desde ninguna parte. Al contrario, es desde el medio del espacio nocturno que me uno a él. La angustia de los neurópatas en la noche proviene del hecho de que ésta nos hace sentir nuestra contingencia, el movimiento gratuito e infatigable por el cual procuramos anclarnos y trascendernos en las cosas, sin ninguna garantía de encontrarlas siempre.[41]

Pero, más allá de esta visión general, la experiencia particular de Tony Smith nos enseña algo más. Es que, como él mismo lo dice, en la noche, pese a su oscuridad, todavía le resultaba accesible una visibilidad, sin duda parcial y en carácter de "puntuación" (como también lo dice): colinas, chimeneas de fábricas, pilares, humo o luces de colores; todo ello denominado "paisaje", como una apelación última a las categorías estéticas de la tradición. La paradoja –y el momento de escisión– radica en el hecho de que la ruta misma estaba absolutamente despojada de esas "puntuaciones", de esas referencias, de esas últimas señales: nada de iluminación, nada de señalización, nada de líneas blancas, nada de banquinas "ni ninguna otra cosa, nada más que el asfalto", del que se comprende que era más negro que la noche misma. Esta paradoja abre una escisión en la medida en que lo lejano era *aún visible* e identificable, aún dimensionado, mientras que lo cercano, el lugar mismo en que se encontraba Tony Smith, por donde caminaba, le era *prácticamente invisible*, sin referencias ni límites. "Allí donde estoy, allí desde donde miro, no veo nada": ésa es la paradoja de la que la situación extrae, tal vez, su fuerza de conmoción.

En esta historia, es preciso imaginar que los objetos hacían seña una últi-

41. *Ibid.*, pág. 328.

ma vez hacia Tony Smith. Pero ya eran tan débilmente visibles y tan lejanos que sin duda no hacían más que puntuar el *lugar negro* en que él mismo se encontraba. Los objetos, signos sociales de la actividad humana y del artefacto, de improviso se habían puesto a huir de él y a aislarlo en algo que ya no era, como lo dice, "socialmente reconocido". Me imagino que la noche le *presentaba* su propio desobramiento [*désœuvrement*] de entonces.[42] Pero la experiencia sólo era "reveladora" por ser dialéctica, superadora de su propia negatividad en su poder de *abrir* y ser constituyente, mostrando el objeto como pérdida pero superando también la privación en una dialéctica del deseo. Cuando Tony Smith pensó: "Está claro que es el fin del arte", también es preciso pensar (él mismo nos lo indica al contar la historia *a posteriori*, desde su posición de escultor) que, todavía oscuramente, su propio desobramiento comenzaba a llegar a su fin. Y me imagino que la frase también significaba *para él*: "Es oscuro que es el inicio de mi arte"...

El juego nocturno de lo cercano y lo lejano, el juego de la aparición y la desaparición, surgen aquí, por lo tanto, en su valor literalmente constituyente. En el nivel de la percepción, la noche se revela para ser constituyente de la "voluminosidad" del lugar, precisamente porque nos priva de ella por un tiempo.[43] En el nivel de la significación, el carácter absolutamente neutro del objeto –bobina, cubo o chimenea de fábrica– aporta el rito de paso de una operación crucial en la que el sentido se constituye sobre un fondo de ausencia e incluso como *obra de la ausencia*.[44] Pero *algo cae* de todo eso y, por ejemplo, es la imagen reinventada de un cubo negro la que, literalmente, habrá *precipitado* el desobramiento de un hombre de cincuenta años, demasiado preocupado por lo que quería decir *arte*, hacia algo que en lo sucesivo habrá que llamar claramente una obra en el sentido fuerte del término. Así,

42. Recordemos lo que Maurice Blanchot escribía de la noche: una "prueba de la ausencia sin fin" que es la prueba por excelencia del *desobramiento*; el arte recién *comienza* con un salto en esa prueba misma. *Cf.* M. Blanchot, *L'espace littéraire*, París, Gallimard, 1955 (ed. 1968), págs. 227-234 ("Le regard d'Orphée") [Trad. cast.: *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 1992]. [El término *désœuvrement* significa ociosidad, holganza, desocupación. Lo traducimos como *desobramiento* para mejor señalar la falta de obra a la que alude el autor (n. del t.).]

43. Sobre esta noción de "voluminosidad", *cf.* M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, págs. 307-308, e *infra*, págs. 120-121.

44. En referencia al *Fort-Da*, Lacan insistía sobre "el valor del objeto en cuanto insignificante", y que por eso mismo proporcionaba al sujeto el "punto de inseminación de un orden simbólico", J. Lacan, "La direction de la cure et les principes de son pouvoir", *Écrits*, *op. cit.*, pág. 594 ["La dirección de la cura y los principios de su poder", en *Escritos, 2*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1991]. Para Pierre Fédida, el juego de la bobina produce "una *negatividad* de la designificación. Y es con esta condición que jugar a hacer desaparecer y re-aparecer es creador del [illegible] es más bien el descubrimiento del sentido [illegible] y el juego encuentra su poder en la creación del efecto de sentido de la ausencia". P. Fédida, *L'absence*, *op. cit.*, pág. 192.

desde 1962, Tony Smith ya no dejará de construir su obra a partir de la enigmática *Caja negra*, como un niño instruido reconstruiría en volúmenes la casuística sin fin –o la heurística– de una sola noche.

Puesto que todas sus esculturas, al menos hasta 1967, se nos aparecen claramente como *bloques de noche* de "voluminosidades" poderosas y títulos a menudo evocadores: *We Lost*, por ejemplo, que propone una variación monumental pero *vaciada* de los cubos originales (*fig. 13*). O bien *Night*, cuyo bosquejo lo había dejado insatisfecho en un primer momento; luego, a la vista de un anochecer, lo retomó y *espesó* hasta encontrar su justa dimensión.[45] Pero la connivencia de esta obra con el juego nocturno de lo visual no se detiene –lejos de ello– en una cuestión de títulos, incluso de ocasiones. En efecto, en este artista, cuyos amigos decían que "no buscaba aparecer",[46] se advierte una constante, casi una obstinación –una obstinación en exponer sus obras en el movimiento mismo de *retirarlas*, de ponerlas en retirada–. Había empezado por poner su *Caja negra* en un lugar apartado detrás de su casa, y decía preferir que se la viera con una luz declinante; pero planteó la misma exigencia para sus otras obras, incluso las más monumentales.[47]

De hecho, el paradigma nocturno –con la inquietud visual que supone– habrá investido el status de esas imágenes negras hasta hacer de ellas, en la idea misma de Tony Smith, volúmenes "durmientes" o bien "hostiles", como alternativamente puede serlo la noche misma. Una manera de expresar, una vez más, su frágil –y hasta peligroso– equilibrio; en todo caso, su ineptitud para funcionar como otros objetos "sociales", aunque sean objetos de arte:

> Esas obras parecen inertes o durmientes por esencia, y es por eso que me gustan; pero pueden parecer agresivas, o en territorio hostil, cuando son vistas entre otros objetos fabricados. No se acomodan con facilidad a los ambientes corrientes y, para aceptarlas, es preciso que esos ambientes sufran ciertas adaptaciones. Si no son lo bastante fuertes, pura y simplemente desaparecerán; a la inversa, amenazan destruir todo lo que está en torno de ellas u obligarlo a conformarse a sus exigencias. Son ne-

45. "At first it had a more lineal quality. I had made only a sketch, and it seemed too decorative to bother with. Then, during the summer of 1962, I sat alone for a long time in a quiet place, and I saw night come up just like that. I changed the proportions..." ["Al principio tenía una cualidad más lineal. Había hecho sólo un bosquejo, que me pareció demasiado decorativo para prestarle atención. Luego, durante el verano de 1962, me senté solo un largo rato en un lugar tranquilo, y vi surgir la noche así como así. Modifiqué las proporciones..."], T. Smith, comentario a *Night*, en *Tony Smith. Two Exhibitions...*, *op. cit.*

46. "Smith did not seek to *appear*...", E. C. Goossen, "Tony Smith...", art. cit., pág. 11.

47. "I think my pieces look best with very little light..." ["Pienso que mis obras lucen mejor con muy poca luz..."], T. Smith, citado por G. Baro, "Tony Smith: Toward Speculation in Pure Form", *Art International*, XI, 6, 1967, pág. 29. E. C. Goossen, "Tony Smith...", art. cit., pág. 11, recuerda la escultura del Lincoln Center que Tony Smith se negó a instalar en la plaza, prefiriendo un sitio más retirado y oscuro.

gras y probablemente malévolas. El organismo social no puede asimilarlas más que en los lugares que él mismo abandonó, lugares de los que desertó.[48]

Se comprende entonces que, en la visión que de ellos tenía el mismo Tony Smith, esos grandes objetos negros no eran más "específicos" que "teatrales". Por otra parte, en múltiples aspectos podríamos considerarlos como "monumentos de absorción" y de pura soledad melancólica.[49] En todo caso, sigue siendo significativo que muchas de las esculturas inventadas por Tony Smith lo hayan sido al margen de una clara visualización previa –ideal, geométrica, dibujada–, y que, antes bien, procedieran por ajustes modulares experimentales.[50] Y también es significativo, ante todo, el hecho de que, en general, delante de esas esculturas nos encontramos como frente a objetos difíciles de situar en el espacio de la profundidad e incluso, con mucha frecuencia, difíciles de aprehender, de describir según su mero aspecto formal. Su esencial negrura pone un obstáculo, en efecto, al claro reconocimiento de sus formas exactas: como la noche, carecen de perfiles internos. Como *en* la noche, *frente* a ellas no podemos identificar con facilidad el juego de los planos, los cortes y las superficies (es por eso que son extremadamente difíciles de fotografiar). Su masa se nos impone según la volumetría paradójica de una experiencia típicamente nocturna: obnubilando la claridad de los aspectos, intensa y casi táctil –siempre exige que nos acerquemos o que giremos en torno de ella–, demasiado vacía y demasiado llena al mismo tiempo, *cuerpo de sombra* y no sombra de un cuerpo, sin límite y sin embargo potente como el panel de un muro, aguzando al extremo el problema de nuestras propias proporciones frente a ella, cuando nos faltan parcialmente las referencias de espacio en que podríamos situarla.

Tal es entonces la extraña visualidad de esas grandes masas negras geométricas, que quizá nos imponga reconocer que no hay imagen que pueda pensarse radicalmente sino más allá del principio de visibilidad, es decir, más allá de la oposición canónica –espontánea, impensada– de lo visible y lo invisible. Todavía habrá que llamar visual a ese más allá, como lo que siempre

48. T. Smith, prefacio a *Tony Smith. Two Exhibitions...*, *op. cit.*

49. Esto, para retomar una vez más las oposiciones utilizadas por Michael Fried y para sugerir que, en este caso, son inoperantes. *Cf.* M. Fried, "Art and Objecthood", art. cit., págs. 18-21, y, más recientemente, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 1980, publicado en francés con el título de *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, trad. C. Brunet, París, Gallimard, 1990. Tony Smith, por su parte, refutaba toda relación de su obra con la teatralidad.

50. "I can't visualize in advance. I would never have been [illegible] *Amaryllis...*" ["No puedo visualizar por anticipado. Nunca habría podido visualizar *Amaryllis...*"], T. Smith, citado por L. R. Lippard, "Tony Smith: Talk about Sculpture", *Art News*, LXX, 2, 1971, pág. 49.

faltaría a la disposición del sujeto que ve para restablecer la continuidad de su reconocimiento descriptivo o su certidumbre en cuanto a lo que ve. Sólo podemos decir tautológicamente *Veo lo que veo* si negamos a la imagen el poder de imponer su visualidad como una apertura, una pérdida –aunque sea momentánea– practicada en el espacio de nuestra certidumbre visible al respecto. Y ciertamente es desde allí que la imagen se vuelve capaz de mirarnos.

Entre otras cosas, esto implica que la imagen sólo puede pensarse radicalmente más allá del principio mismo de espacio extendido, extenso, a saber, la idea medida de lo grande y lo pequeño, lo cercano y lo lejano, el adentro y el afuera, etcétera. Las esculturas de Tony Smith inquietan su propia *claridad* formal –su naturaleza esencialmente geométrica y no expresionista– por su insistencia en presentarse *oscuras*. Son visualmente compactas e intensivas, aun cuando están articuladas. Están pintadas de negro, vale decir que están pintadas en *su exterior* a imagen de lo que son *en el interior*. Con ello, nos hacen vacilar constantemente entre el acto de ver su demasiado sombría forma exterior y el de prever siempre su especie de interioridad desplegada, vacía, invisible en sí. Por más que *representen* un orden de evidencia visible, a saber, cierta claridad geométrica, muy pronto se convierten en objetos capaces de *presentar* su convexidad como la sospecha misma de un vacío y una concavidad en acción.

representar / presentar.

Puesto que, después de todo, estas esculturas no son más que *cajas*: sus volúmenes visibles tal vez no valgan sino por los vacíos que nos dejan sospechar en ellos. De modo que terminarán por aparecérsenos como *bloques de latencia*: algo en ellas yace o se esconde, invisiblemente. Una negra interioridad que, presentada visualmente, arruina para siempre la certidumbre maníaca del *What you see is what you see*. Y siempre estaremos frente a ellas como lo estuvo la hija de Tony Smith ante la primera *Caja negra*: nos preguntaremos sin fin –y sin respuesta posible ni deseada– qué es lo que tanto habrá querido esconder ahí adentro. Él mismo, por otra parte, debía sin duda plantearse la misma pregunta. Como si la invención de una imagen, por más simple que sea, correspondiera en primer lugar al acto de construir, fijar mentalmente un *objeto-pregunta*, si puedo decirlo así. Algo así como esos cofrecillos de plomo, oro o plata que, en las fábulas de nuestra infancia o nuestra literatura, encerraban los destinos o los anhelos inconscientes de sus héroes.[51] Pintadas de negro –color de agujero, color de las bases de pirámides–, las esculturas de Tony Smith plantean y replantean *delante* nuestro la cuestión de un *adentro* oscuro. Es significativo, por otra parte, que el artista

imagen – objeto pregunta

51. *Cf.* por ejemplo S. Freud, "Le motif du choix des coffrets" (1913), trad. B. Féron, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, París, Gallimard, 1985, págs. 61-81 [Trad. cast.: "El tema de la elección de cofrecillo", en *Psicoanálisis aplicado*, *OC*, t. II].

mismo haya visto en su trabajo un proceso de acuerdo con el cual "los vacíos se modelan con los mismos elementos que las masas". Y agregaba: "Si se piensa el espacio como un sólido, mis esculturas mismas son como vacíos practicados en ese espacio".[52]

Pintadas de negro –color de las heridas visuales practicadas en la extensión coloreada de las cosas visibles–, las esculturas de Tony Smith aparecen por ende como los monumentos de una muy sombría lucidez en la que el volumen plantea constantemente la cuestión –y construye la dialéctica– de su propia condena al vacío. Pero esta negra lucidez, ese *Trauerspiel* escultórico, asume también, no lo olvidemos, la forma de un juego intempestivo. Un juego fijado o cristalizado, que no dispone una frontalidad sino para remitirla a un hueco, que no dispone un hueco sino para remitirlo a otro plano... Es un perpetuo ida y vuelta de consecuencias fenomenológicas y semióticas contradictorias suscitadas por las mismas formas simples, es un juego íntimamente rítmico en que cosas aparentemente semejantes o estables se agitan en realidad según una escansión dialéctica que evoca el *Fort-Da*: hasta da ganas de volver a jugar con las palabras, como el mismo Tony Smith lo había hecho con *Die*; por ejemplo las palabras *Vide!* (en latín, el mandato mismo de lo visible: "¡Ve!") y *Vide!* [*¡Vacío!*] ("¡Lo que ves está vacío, no es evidente [*évident*], sino que está vaciado [*évidé*]!")... O bien las palabras *For* [fuero] (la palabra francesa del interior) y *Fors* [fuera de, excepto, salvo] (lo fuera, lo exceptuado, lo vaciado).[53] Una escultura de Tony Smith –y en primer lugar su cubo– podría enfocarse entonces como un gran juguete (*Spiel*) que permitiera obrar dialécticamente, visualmente, la tragedia de lo visible y lo invisible, lo abierto y lo cerrado, la masa y la excavación. Es exactamente lo que pasa con *We Lost* (*fig. 13*), que no afirma su masa –un cubo monumental– más que a través del juego imbricado de los *vacíos expuestos*, aquellos en que podemos deslizarnos, pasar, y los *vacíos supuestos* en el cuerpo mismo de la escultura.

El juego del *Fort-Da*, en su ritmo mismo, era creador de una espacialidad originaria ya dialéctica: el niño vigilaba en él la hiancia abierta,[54] la especie de antro del cual la madre se había ausentado, ese mismo lugar cuya imposible geometría trazaba la bobina. El juego inventaba un lugar para la ausencia, precisamente para "permitir que la ausencia tuviera lugar".[55] Pero, allí

52. "Voids are made up of the same components as the masses. [...] If you think of space as solid, they are voids in that space." Citado por G. Baro, "Tony Smith", art. cit., pág. 29.

53. Sobre esta palabra, véase el texto de Jacques Derrida, "Fors", como prefacio a N. Abraham y M. Torok, *Cryptonymie. Le verbier de l'homme aux loups*, París, Aubier-Flammarion.

54. *Cf.* J. Lacan, *Le Séminaire. Livre XI*, *op. cit.*, pág. 60.

55. P. Fédida, *L'absence*, *op. cit.*, pág. 121.

donde es el *actuar* mismo el que engendra espontáneamente el lugar en el ida y vuelta de la bobina,[56] tenemos que reconocer a las figuras del arte una capacidad distintamente compleja de *desvío* (esa moción tan difícil de pensar genéticamente y que Freud aprehendía, a tientas, a través de la palabra *sublimación*) y de retorno. En efecto, es desde un punto de extrema elaboración –en Tony Smith, la reflexión afinada sin cesar sobre "la inescrutabilidad de la cosa",[57] reflexión contorneada y modificada sin cesar en la lengua– que una escultura se hará capaz, sin una palabra, de *volver a poner en juego* dialécticamente la connivencia fundamental del *ver* y el *perder*.

Nos basta con mirar largamente una escultura de Tony Smith titulada *Die*, o bien *We Lost*, para captar al vuelo la dialéctica misma de ese desasimiento. Nos basta con aprehender esos objetos públicos, esos objetos que se muestran hoy en los museos, para comprender la insistencia de los vacíos en ellos, para comprender la experiencia *privada* que ponen o, más exactamente, vuelven a poner en juego. Afortunadamente, estas obras no tienen nada de introspectivo: no representan ni el relato autobiográfico ni la iconografía de sus propios vaciamientos. Es lo que, delante nuestro, les da esa capacidad de insistencia en plantear el vacío como pregunta visual. Una pregunta silenciosa como una boca cerrada (es decir hueca).

Es cierto, Tony Smith dio algunas raras figuras, algunas migajas de recuerdos de las que podríamos sentir la tentación de sacar un hilo interpretativo. Por ejemplo, contó cómo, de niño y enfermo de tuberculosis, vivía en una minúscula cabina prefabricada –un cubo, prácticamente–[58] que habían instalado aislada detrás de la casa familiar. "Allí –dice–, todo era lo más despojado posible. Mis medicamentos venían en cajitas. Me gustaba construir aldeas 'pueblos' con ellas."[59] Pero también conocemos el doble sentido de la palabra *pharmakon*: el remedio, el veneno (y también la tintura, el color). Tony Smith, como se recordará, evocaba sus propias esculturas como objetos "negros y probablemente malévolos" (*black and probably malignant*): él mismo pensaba en ellas como "semillas o gérmenes susceptibles de difundir

56. *Ibid.*, pág. 182: "De modo que el juego ciertamente tiene, lo mismo que el sueño, la particularidad de constituir un espacio por medio de una puesta en escena. Subrayo que es la puesta en escena la que engendra el espacio y lo transforma, y no a la inversa. Esto quiere decir que el espacio del juego es instantáneamente actuado y que sus transformaciones son las del acto". *Cf.* igualmente págs. 110-111 (sobre la puesta a distancia de la madre), págs. 116-117 ("el juego está rodeado de vacíos"), págs. 149-153 (sobre la dimensión vertical) y pág. 175 (sobre el adentro y el afuera).

57. "I'm interested in the inscrutability and mysteriousness of the thing" ["Estoy interesado en la inescrutabilidad y el misterio de la cosa"], citado –y criticado– por M. Fried, "Art and Objecthood", art. cit., pág. 25.

58. Al menos, es como yo lo imagino. En todo caso, un paralelepípedo.

59. Citado por L. R. Lippard, *Tony Smith*, *op. cit.*, pág. 8.

un crecimiento o una enfermedad".[60] *Growth*, el crecimiento, la facultad de crecer y pulular, ya posee, en la frase de Tony Smith, esa duplicidad que nos obliga a pensar en el tumor (*malignant growth*) como proceso mortal en el momento mismo en que hablamos de la semilla como proceso de desarrollo vital.

Habría que señalar, por lo tanto –más allá de la evocación por el artista de sus recuerdos infantiles–, una especie de *heurística imaginaria* en el trabajo de Tony Smith: una heurística de la vida y la muerte, una heurística de lo inerte y la proliferación misma portadora de vida o bien de enfermedad. Una heurística que tal vez deba ser delimitada en todo sistema consecuente de imágenes encadenadas. En todo caso, en la obra del escultor estadounidense se comprueba un movimiento progresivo de extensión en el que las cajas negras, las sencillas cajas solitarias e *inertes* en su estatura geométrica simple, comienzan a producir un efecto de multiplicación modular y "germinativa". Sobre todo a partir de una obra elocuentemente titulada *Generation* –que data de los años 1965-1966–, el trabajo formal de Tony Smith se orientará así hacia problemas de morfogénesis, cristalografía, incluso embriología, próximos a los tratados por D'Arcy Thompson en su famosa obra *On Growth and Form*.[61] Pero el efecto orgánico de construcción y crecimiento –en el sentido casi aristotélico del término– siempre se topa con la prueba de su negatividad (ese encuentro es su ritmo mismo), como si las esculturas de Tony Smith sólo *crecieran* al tender hacia su propia extinción, su propia entrega a la muerte. Como si la imagen sólo pudiera pensarse radicalmente más allá del principio de identidad biológica, por decirlo así, con la oposición espontánea que ésta supone entre lo vivo y lo muerto.

Puesto que no tiene sentido plantearse la cuestión de saber si una imagen está muerta o bien viva: tanto una como otra respuesta serán siempre insuficientes, por poco que la imagen sea eficaz. Cuando Tony Smith termina por concebir conjuntos de esculturas colocadas como personajes en una situación de "conversación" muda, desplazables cada día por una nueva disposición (*fig. 14*), parece llevar muy lejos la metáfora de la vida y el esfuerzo por hacer de la imagen-objeto una especie de *cuasi-sujeto*: "Pensaba que cada elemento tenía su propia identidad, pero que de igual modo formaba parte del grupo".[62] De esa manera, el conjunto evocaba algo así como un gran organismo viviente que no hubiera terminado su propio crecimiento, o bien un

60. "I think of them as seeds or germs that could spread growth or disease". T. Smith, prefacio a *Tony Smith. Two Exhibitions...*, *op. cit.*

61. *Ibid.*, que cita a D'Arcy Thompson en un texto titulado "Remarks on Modules". *Cf.* [illegible] Lippard, *Tony Smith*, *op. cit.*, págs. 10-17.

62. Tony Smith, citado por L. R. Lippard, "The New York: More Points on the Lattice. An Interview with Tony Smith", *Tony Smith: Recent Sculpture*, Nueva York, Knoedler, pág. 13.

diálogo de organismos hechos para *influenciarse* recíprocamente.[63] Por otra parte, el mismo Tony Smith dio la expresión más radical de esta protensión actuante o "viviente" de sus imágenes: "No pensaba en ellas como escultura sino como una especie de presencias" (*I didn't think of them as sculpture but as presences of a sort*).[64]

Pero, al mismo tiempo, las denominaba *Wandering Rocks*: piedras errantes en el abandono, piedras portadoras de vacíos, *portadoras de ausencias*.[65] "Piedras", sin embargo, fabricadas en madera, como la primera *Caja negra*, cada una de las cuales exhibe, más que otras obras, su naturaleza de caja, a través del leve desencaje de las planchas, bien visible en las aristas (*fig. 16*). ¿Hacia dónde nos señala con ello ese aspecto? Hacia algo que se abre y no deja de escindirse en dos direcciones. En primer lugar, hacia la imagen imposible de ver de lo que para cada uno significaría el *futuro* absoluto, a saber, la muerte. Como si el aspecto auténticamente lúdico de esos objetos móviles, "vivientes", se convirtiera en el terreno de una gran partida de ajedrez cuya apuesta fuera la desaparición. Pero también señala hacia la imagen misma –todavía visible en ruinas y vestigios– del *pasado* más antiguo. En referencia a sus grupos de esculturas, Tony Smith evocaba los viejos jardines zen, o bien, reafirmando la importancia que para él tenían las luces declinantes sobre sus obras, llegaba a ver su propio atelier como un sitio megalítico (*fig. 15*).[66]

Numerosas son en Tony Smith, efectivamente, las referencias al arte más antiguo y a las imágenes "antropológicamente simples", si puede decirse así: le gustaban las arquitecturas del Antiguo Oriente, con sus muros de ladrillos y sus formas compactas; le gustaban los objetos tallados en la masa, los objetos eficaces y poderosos (*powerful*); le gustaban en general los monumentos "simples, imponentes y resistentes".[67] Para hablar de *Die*, evocó más pre-

63. *Cf.* M. Deschamps, "Tony Smith et/ou l'art minimal", *Art Press*, n° 40, 1980, pág. 21, y J.-P. Criqui, "Trictrac pour Tony Smith", art. cit., pág. 49: "Cada elemento –en elongación, como al borde de la caída– 'tira' hacia él a los otros, y el espacio que los separa en cierto modo se densifica en provecho de un efecto de conjunto curiosamente unitario".

64. T. Smith, citado por S. Wagstaff, Jr., en *Tony Smith. Two Exhibitions...*, *op. cit.*

65. Es uno de los sentidos –psíquico– del verbo *wander*: tener ausencias.

66. "In my studio they remind me of Stonehenge... If the light is subdued a little, it has more of the archaic or prehistoric look that I prefer..." ["En mi estudio, me recuerdan a Stonehenge... Si se suaviza un poco la luz, se acerca más al aspecto arcaico o prehistórico que prefiero..."], T. Smith, citado por L. R. Lippard, *Tony Smith*, *op. cit.*, pág. 19 (*cf.* también pág. 21).

67. "I like shapes of this kind; they remind me of the plans of ancient buildings made with mud brick wall..." ["Me gusta esta clase de formas: me recuerdan los planos de edificios antiguos hechos con paredes de adobe..."], T. Smith, comentario a *Playground*, en *Tony Smith. Two Exhibitions...*, *op. cit.* "I like the power of African sculptures carved from single blocks. They are statements in mass and volume. There is little that is lineal in them. There is nothing impres-

cisamente la fabulosa capilla del templo egipcio de Leto, que, relata Herodoto, consistía en un monolito cúbico de enormes dimensiones.[68] Podrían multiplicarse las asociaciones, evocar el *colossos* griego o, mejor, el bloque de piedra cúbica que los heráclidas, según Pausanias, levantaron en un bosque para instituir el *heroon* (el templo) de Alcmena,[69] y hasta la *Kaaba* de La Meca, que guarda su famosa piedra negra.

Pero si de todas estas referencias quisiéramos extraer un "primitivismo" o un "arcaísmo" de las esculturas de Tony Smith, nos equivocaríamos burdamente sobre su status efectivo.[70] Una vez más, tenemos que examinarlas *dialécticamente*, en el sentido mismo en que Walter Benjamin –en este punto cercano a Aby Warburg– pudo hablar de "imagen dialéctica", cuando, en el *Libro de los pasajes*, intentaba pensar la existencia simultánea de la modernidad y el mito: se trataba, para él, de refutar la razón "moderna" (a saber, la razón estrecha, la razón cínica del capitalismo, que vemos reactualizarse hoy en día en la ideología posmodernista) *y* el irracionalismo "arcaico", siempre nostálgico de los orígenes míticos (a saber, la poesía estrecha de los arquetipos, esa forma de creencia cuya utilización por la ideología nazi Benjamin bien conocía). De hecho, la *imagen dialéctica* aportaba a Benjamin el concepto de una imagen capaz de *recordarse* sin imitar, capaz de volver a poner en juego y *criticar* lo que había sido capaz de volver a poner en juego. Su fuerza, su belleza, residían en la paradoja de ofrecer una figura nueva y hasta inaudita, una figura realmente *inventada* de la memoria:

> No hay que decir que el pasado ilumina el presente o que el presente ilumina el pasado. Una imagen, al contrario, es aquello en que el Antaño se encuentra con el

---

sionistic about the surfaces. Every part, as well as the piece as a whole, seems to have its own center of gravity. The parts act as masses, weights, hunks" ["Me gusta el poder de las esculturas africanas talladas en un solo bloque. Son aserciones en masa y volumen. Hay poco de lineal en ellas. No hay nada impresionista en las superficies. Cada parte, lo mismo que la obra en su totalidad, parece tener su propio centro de gravedad. Las partes actúan como masas, pesos, moles"]. T. Smith, citado por L. R. Lippard, *Tony Smith*, *op. cit.*, pág. 8. "I have always admired very simple, very authoritative, very enduring things" ["Siempre admiré las cosas muy simples, muy autoritarias, muy resistentes"], T. Smith, citado por L. R. Lippard, "Tony Smith: Talk about Sculpture", art. cit., pág. 48.

68. T. Smith, comentario a *Die*, en *Tony Smith. Two Exhibitions...*, *op. cit.* El texto de Herodoto está en las *Histoires*, II, 155, trad. A. Barguet, París, Gallimard, 1964, pág. 207 [Trad. cast.: *Historia*, Madrid, Gredos, 1992].

69. La asociación con el *colossos* la hace J.-P. Criqui, "Trictrac pour Tony Smith", art. cit., pág. 50. Sobre este tema, véase el célebre texto de J.-P. Vernant en *Mythe et pensée chez les Grecs*, París, Maspero, 1965, II, págs. 65-78 [Trad. cast.: *Mito y pensamiento en Grecia anti-* [illegible] Ariel, 198[illegible]], y más recientemente *Figures, ido*[illegible], París, Julliard, 1990, pág. 17-82, en que se evoca el *heroon* de Alcmena (pág. 73).

70. Cosa que parece hacer M. Deschamps, "Tony Smith", art. cit., pág. 21.

Ahora en un relámpago para formar una constelación. En otros términos, la imagen es la dialéctica detenida. Puesto que, mientras la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la relación del Antaño con el Ahora presente es dialéctica: no es algo que se desarrolla, sino una imagen entrecortada. Sólo las imágenes dialécticas son auténticas imágenes (es decir no arcaicas); y la lengua es el lugar donde es posible abordarlas.[71]

En ese sentido, podrá decirse que los cubos negros de Tony Smith se nos ofrecen como imágenes dialécticas: su simplicidad visual dialoga sin cesar con un trabajo extremadamente elaborado de la lengua y el pensamiento. Su vocación de reminiscencia sirve a una crítica del presente, en tanto su configuración misma (su aspecto geométrico, "mínimo", sus materiales, su modo de exposición) critica simétricamente toda nostalgia (artística, metafísica o religiosa) desde el lugar de una reflexión incesantemente aguzada acerca de las condiciones presentes de la actividad artística. En efecto, por un lado las esculturas de Tony Smith competen a un arte de la memoria, en el sentido más fuerte del término. ¿Qué es la *Caja negra* si no la imagen de memoria, agrandada cinco veces, de un objeto que en sí mismo se daba como un lugar de memoria, a saber, un fichero capaz de contener las mil y una noches del pensamiento de un hombre? Pero esta imagen de memoria se puso en juego a fin de producir un volumen anicónico, una escultura pintada de negro, como si el negro diera el color de una memoria que jamás cuenta su historia, no difunde ninguna nostalgia y se contenta sobriamente con *presentar su misterio* como volumen y visualidad. Todos los contemporáneos de Tony Smith se sorprendían por el carácter "aterrorizador", casi monstruoso, de su memoria.[72] Pero él mismo experimentaba su obra como "el producto de procesos que no son gobernados por metas conscientes".[73] Así, su cubo negro funciona como un lugar en el que el pasado sabe volverse anacrónico cuando, por otra parte, el presente se da en él *reminiscente*.[74] Pero no por eso deja de ser –visual y psíquicamente– "simple, imponente y resistente". Resistente como la memoria, resistente como un destino en acción. Lo que nos obliga a admitir que la imagen sólo podría pensarse radicalmente más allá del principio habitual de historicidad.

71. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des Passages*, dir. R. Tiedemann, trad. J. Lacoste (ligeramente modificada), París, Cerf, 1989, págs. 478-479.

72. "He had a memory that was terrifying in its accuracy. [...] Events for him were super-real and history was a series of sharp realities" ["Tenía una memoria aterrorizadora en su exactitud. [...] Para él, los sucesos eran super-reales y la historia una serie de realidades netas"], E. C. Goossen, "Tony Smith...", art. cit., pág. 11.

73. T. Smith, citado por J.-P. Criqui, "Trictrac pour Tony Smith", art. cit., pág. 39.

74. *Cf.* P. Fédida, "Passé anachronique et présent réminiscent", *L'Écrit du temps*, n° 10, 1986, págs. 23-45. Aquí podría pensarse en el tema de la *caja negra* como caja con memoria moderna. A ese respecto, *cf.* M. Serres, *Statues*, París, F. Bourin, 1987, págs. 280-281.

Pues el *anacronismo* esencial implicado por esta dialéctica hace de la memoria, no una instancia que retiene –que sabe lo que atesora–, sino una instancia que pierde: juega porque sabe en primer lugar que nunca sabrá por completo lo que atesora. Se convierte por eso en la operación misma de un *deseo*, es decir una nueva puesta en juego perpetua, "viviente" (quiero decir inquieta), de la pérdida. Un juego con la pérdida, así como el *Fort-Da* podía ofrecer la repetición rítmica de un "punto cero del deseo" y fijar en cierto modo lo imposible de fijar: o sea un *vínculo de abandono* deviniendo juego, deviniendo una alegría de ébano –deviniendo una obra–.[75] Es decir, un monumento para compactar el hecho de que la pérdida siempre vuelve, nos vuelve.

Se comprende entonces que la "presencia" de la que hablaba Tony Smith designaba en realidad la dialéctica –la doble distancia– del lugar para decir *está ahí* y el lugar para decir *que está perdido*. Los elementos de sus grupos de estatuas se denominan a veces *For J. W.* o *For V. T.* (*fig. 16*): designan personas muertas o por morir.[76] ¿Qué son, entonces, si no modernas tumbas, en el sentido poético del término, los restos asesinados y mudos –pero cercanos, ahí, frente a nosotros– de una pérdida que aleja y hace del acto de ver un acto para contemplar la ausencia? Están ahí, pero aquello a lo que aluden visualmente, frente a nosotros, vuelve de lejos. En ellos la pérdida va y viene. Nos obligan a pensar la imagen –su compacidad misma– como el proceso, difícil de ver, de *lo que cae*: a pensar, radicalmente, como el "calmo bloque caído aquí abajo de un desastre oscuro".[77] Y que nos mira desde allí.

75. Sobre el *Fort-Da* y el "punto cero del deseo", *cf.* J. Lacan, "Séminaire sur la lettre volée", *Écrits*, *op. cit.*, pág. 46 [Trad. cast.: "El seminario sobre 'La carta robada'", en *Escritos*, 2, *op. cit.*]. Acerca del "vínculo de abandono", *cf.* P. Fédida, *L'absence*, *op. cit.*, pág. 144. Es notable que, en última instancia, todos se refieran aquí a la madre como *perdida*. *Cf.* J. Lacan, *Le Séminaire. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse* (1959-1960), París, Seuil, 1986, pág. 85 [Trad. cast.: *El Seminario. Libro 7. La ética del psicoanálisis. 1959-1960*, Barcelona-Buenos Aires, Paidós, 1988], y P. Fédida, *ibid.*, págs. 193-195 (que habla de la *bismadre* [*arrière-mère*]).

76. Sobre esta serie, *cf.* J.-P. Criqui, "For T. S.", *Tony Smith*, Madrid, Torte Picasso, 1992, [illegible]

77. S. Mallarmé, "Le tombeau d'Edgar Poe" (1876), *Œuvres complètes*, *op. cit.*, pág. 70 [Trad. cast.: "La tumba de Edgar Poe", en *Obra poética completa*, *op. cit.*].

Antropomorfismo y desemejanza

La dialéctica de la que hablo no está hecha, como se habrá comprendido, ni para resolver las contradicciones ni para enfeudar el mundo visible a los medios de una retórica. Supera la oposición de lo visible y lo legible en una puesta en obra –en el *juego*– de la figurabilidad.[1] Y en ese juego ella juega constantemente con la contradicción y la hace jugar. En cada momento la expone, la hace vivir y vibrar, la dramatiza. No da cuenta de un concepto que sintetizaría, aplacándolos, los aspectos más o menos contradictorios de una obra de arte. Sólo busca –pero es una modestia mucho más ambiciosa– explicar una dimensión "verbal" –quiero decir actuante–, dinámica, que *obra* una imagen, que cristaliza en ella lo mismo que la inquieta sin descanso. Así, pues, sólo hay aquí síntesis inquietada en su ejercicio mismo de síntesis (de cristal): inquietada por algo esencialmente móvil que la atraviesa, inquieta y trémula, incesantemente transformada en la mirada que impone. "Acabado lo sólido. Acabado lo continuo y lo calmo. Hay una cierta danza por doquier."[2] Por doquier, entonces, ese batir *anadiomeno* que hace encadenarse el flujo y el reflujo; por doquier, la inmersión en el fondo y el nacimiento desde el fondo. Hay cierta danza por doquier –incluso en un cubo de acero negro o en un paralelepípedo de alrededor de un metro ochenta de largo–.[3] La obra es un

1. Traté de resumir algunos de sus aspectos fundamentales para el arte cristiano de Occidente en un artículo titulado "Puissances de la figure. Exégèse et visualité dans l'art chrétien", *Encyclopaedia Universalis – Symposium*, París, E.U., 1990, págs. 596-609. *Cf.* igualmente *Devant l'image*, *op. cit.*, págs. 175-195.

2. Henri Michaux, *Connaissance par les gouffres*, París, Gallimard, 1967 (nueva edición revisada), pág. 187 [Trad. cast.: *Conocimiento por los abismos*, Buenos Aires, Sur, 1971].

3. Es por eso que, a partir de esta amplia noción de una dialéctica visual, ya no habría razón

cristal, pero todo cristal se mueve bajo la mirada que suscita. Ahora bien, ese movimiento no es otro que el de una escisión siempre reproducida, la danza del cristal en que cada faceta, ineluctablemente, *corta* con la otra.

De esa dialéctica, de esa danza, la obra de Tony Smith --paradójicamente-- se muestra ejemplar. Ejemplar y, en suma, fácilmente accesible a quien acepte quedarse un poco más que unos pocos segundos frente a unas esculturas muy "evidentes", pero que muy pronto comienzan a transformarse en cristales de inevidencia. Accesible también porque el mismo Tony Smith, a través de sus tomas de posición, sus asociaciones de ideas, no dejó de señalar con el dedo y orientar nuestra mirada hacia la inevidencia dialéctica de sus obras. Al crítico de arte o al historiador se les hace difícil, entonces, situarlo en la vidriera del "minimalismo" con el cual, sin embargo, tiene mucho que ver.[4] Tony Smith fabricaba objetos "específicos" eliminando toda ilusión representativa de un espacio que no fuera el mismo que áridamente presentan sus volúmenes; y, sin embargo, a todo exterior se superponía de manera extraña la sospecha de un interior, y la espacialidad mensurable se volcaba entonces en una sensación del *lugar* aprehendido como dialéctica de inclusiones y equivocidades. Esos objetos geométricos manifestaban por otra parte preocupación por el rigor y las decisiones formales extremadamente radicales, pese a lo cual Tony Smith pretendía no haber tenido nunca "ninguna noción programática de la forma".[5]

¿Puede pensarse en un objeto más "específico" y más "simple" (*single*, en el sentido de Donald Judd) que un simple cubo de acero negro? ¿Puede soñarse en un objeto más "total", estable y desprovisto de detalles? Sin embargo, frente a esta forma perfectamente *cerrada* y autorreferencial habrá que admitir, indudablemente, que en ella bien podría estar *encerrado* algo distinto... Entonces, la inquietud sustrae al objeto toda su perfección y toda su plenitud. La sospecha de algo que *falta ser visto* se impone en lo sucesivo en el ejercicio de nuestra mirada, que se vuelve atenta a la dimensión literalmente *privada*, por lo tanto oscura, vaciada, del objeto. Es la sospecha de una latencia, que contradice una vez más la seguridad tautológica del *What*

para oponer a toda costa un arte modernista inmovilizado en su "pura" opticidad y un arte surrealista o duchampiano de la "pulsión de ver". Una obra de Mondrian, sin duda, es tan "rítmica" como un *Rotorrelieve* en movimiento de Marcel Duchamp; simplemente, se trata de otro ritmo. *Cf.* R. Krauss, "La pulsion de voir", art. cit., págs. 35-48, y "Note sur l'inconscient optique", art. cit.

4. *Cf.* M. Deschamps, "Tony Smith et/ou l'art minimal", art. cit., págs. 20-21.

5. "I have never had any programmatic notion of form. It is a matter of how much I can tolerate" ["Nunca tuve ninguna noción programática de la forma. Es cuestión de cuánta puedo to- [illegible] R. Lippard, "The New York...", [illegible] también su frase, citada anteriormente: "Mi obra es el producto de procesos que no son regidos por metas conscientes".

you see is what you see, que contradice la seguridad de encontrarse frente a una "cosa misma" de la que podríamos rehacer como pensamiento la "misma cosa". Entonces, también se hunde la estabilidad temporal del cubo –correlativa de su idealidad geométrica–, porque se la siente condenada a un arte de la memoria cuyo contenido, para nosotros (como para el artista, por lo demás), seguirá siendo siempre defectuoso, nunca narrativizado, nunca integrado. La repetición en obra ya no significa exactamente el dominio serial, sino la inquietud heurística –o la heurística inquieta– en torno de una pérdida. El inexpresivo cubo, con su rechazo consiguiente de todo "expresionismo" estético, tomará finalmente el color plomizo de algo que requiere un yacimiento de sentido, juegos de lenguaje, fuegos de imágenes, afectos, intensidades, casi cuerpos, casi rostros. En suma, un *antropomorfismo* en obra.

Es, recordémoslo, exactamente lo que Michael Fried ya había advertido en los cubos de Tony Smith. Pero es precisamente lo que no soportaba en ellos, ya que en su presencia experimentaba la sensación penosa y contradictoria de *ser puesto a distancia* e *invadido* a la vez:

> También allí parece capital la experiencia de una puesta a distancia por la obra [*the experience of being distanced by the work in question*]: el espectador sabe que está en una relación indeterminada, abierta [*indeterminate, open-ended*] –y no obligatoria– de *sujeto* con el objeto inerte en la pared o el suelo. De hecho, ser puesto a distancia de tales objetos no es, creo, una experiencia radicalmente diferente de la que consiste en ser puesto a distancia o invadido por la presencia silenciosa de otra persona [*being distanced, or crowded, by the silent presence of another person*]. El hecho de toparse de improviso con unos objetos literalistas en unas habitaciones más bien sombrías puede revelarse igualmente perturbador, aunque sea momentáneamente.[6]

Está claro que esta descripción nos la da un hombre *alcanzado* por unos objetos que sin embargo detesta –objetos que detesta precisamente por su capacidad de alcanzarlo de esa manera–. Aquí, Michael Fried advirtió –o más bien sintió– mejor que cualquiera, la *eficacia* de los volúmenes minimalistas (se trataba en primer lugar, en su escritura, de las obras de Tony Smith y Robert Morris). Se vio enfrentado súbitamente a una familiaridad terriblemente inquietante, *unheimliche*, ante esas esculturas sin duda demasiado "específicas" –valor ideal según él– para ser honradamente "modernistas", sin duda demasiado geométricas para no ocultar algo así como entrañas humanas. Y esas obras lo hacen literalmente estremecerse, como un *colossos* o un ídolo cicládico harían estremecer a un iconoclasta: puesto que transmiten una eficacia fantasmática, que él aborrece, por los mismos medios que adora, a saber, los medios *anicónicos* de la "especificidad" formal, de la pura geometría.

6. M. Fried, "Art and Objecthood", art. cit., pág. 17.

He aquí, entonces, lo que le resultaba insoportable de pensar a un "modernista" ortodoxo: que lo que defendía pudiera, en determinado momento, servir a lo mismo que él refutaba. Como si bastara con un *juego* absolutamente mínimo en medios idénticos para engendrar fines completamente contradictorios e inesperados; pero esto mismo constituye la eficacia de las sobredeterminaciones causales, que por ejemplo traza el curso y el aspecto de las nubes[7] y que, en un plano completamente distinto de complejidad y significación, abre la oscura libertad de las obras de arte frente a sus propias premisas teóricas. Como quiera que sea, Michael Fried tocaba el punto crucial de la fenomenología suscitada por las obras de Tony Smith o Robert Morris: ahora bien, esta fenomenología contradecía cada elemento o cada momento de visión por un elemento o un momento adventicio que arruinaba su estabilidad. Todo lo que señala Michael Fried frente a los cubos de Tony Smith –una complicidad con el objeto que sabe transformarse en agresión, una puesta a distancia que sabe transformarse en sofocación, un sentimiento del vacío que sabe transformarse en "aglomeración" (*crowding*), una inercia de objeto que sabe transformarse en "presencia" de cuasisujeto–, todo eso no hace otra cosa más que enunciar el equilibrio paradójico de las esculturas de Tony Smith: su status incierto, pero también la eficacia nacida de tal incertidumbre. Y por lo tanto su interés fundamental, su belleza esencial, su dialéctica en obra.

Ahora bien, como no podía denominar creencia a todo eso –pues la creencia es una forma de certidumbre–, Michael Fried lo llamaba, peyorativamente, un *teatro*. Un teatro, vale decir, en este caso, la asociación "impura" de un objeto *facticio* –fatalmente inerte– con una fenomenología tendida en su totalidad hacia la palabra *presencia*, fatalmente tendida hacia una problemática de lo viviente (al menos tendida hacia una pregunta formulada a lo viviente). Así, pues, henos aquí llevados de nuevo al problema esencial, al problema que sigue siendo problemático: a saber, el de comprender en el fondo qué quiere decir verdaderamente la expresión según la cual un *objeto* sería "específico en su propia presencia". Judd, a su manera, lo planteaba, pero sin experimentarlo ni explorarlo como problema.[8] Robert Morris, en cambio, le mostraba toda su agudeza teórica, mientras que Tony Smith transmitía frontalmente –con un gesto que, ciertamente, no habría que tomar por ingenuidad– la escisión dialéctica de la "forma" y la "presencia" conjugadas: "Espero –decía al hablar de sus objetos– que tengan forma y presencia".[9]

7. Ésta es una de las lecciones de la teoría moderna del caos. *Cf.* D. Ruelle, *Hasard et chaos*, París, O. Jacob, 1991 [Trad. cast.: *Azar y caos*, Madrid, Alianza, 1993].

8. Quiero decir: en sus textos. Puesto que sus obras manifiestan ampliamente el problema y la experiencia y la exploración.

9. "I hope they have form and presence...", T. Smith, prefacio a *Tony Smith. Two Exhibitions...*, *op. cit.*

¿Pero qué quiere decir forma "y" presencia"? ¿Qué es una *forma con presencia*? En efecto, vuelve a plantearse la cuestión –se abre de nuevo y, supongo, no está cerca de cerrarse definitivamente– de saber, o más bien de comprender, qué puede significar verdaderamente la "presencia" de un objeto figural. Aun antes de examinar la palabra con la cual Michael Fried concluye virtualmente su requisitoria –la palabra *antropomorfismo*–, todavía debemos prestar atención a lo que para él constituye tangiblemente la experiencia de una "presencia" semejante. Al respecto tenemos que confiar en él, en la medida misma en que el displacer violento que sentía sólo habrá tornado más aguda su visión. Esta experiencia consiste, diría, en el juego de *dos silencios*. Es en primer lugar la *boca cerrada* de la persona inquietante imaginada por Michael Fried, frente a la cual se siente profundamente molesto, incómodo hasta la angustia, al mismo tiempo puesto a distancia, como si de persona a persona se interpusiera un vacío, e invadido por ella, como si el vacío viniera a llenarlo, es decir a abandonarlo a sí mismo. Es el silencio humano, el suspenso del discurso, instaurador de angustia y de la "soledad asociada" que los agonizantes o bien los locos imponen a menudo con su presencia. Es luego la *caja cerrada*, "muda como una tumba",[10] que impone por su volumen mismo la puesta a distancia del vaciamiento que contiene, pero que sin embargo reabre en la cavidad misma de nuestra mirada: otra manera, desde luego, de invadirla. La invade y la angustia, tal vez porque suspende, por otros medios, el discurso –ideal, metafísico– de la forma bien formada, plena; y porque en esa suspensión nos deja solos y como abiertos frente a ella.

Silencio. Boca cerrada

El escultor pone en obra esos dos silencios a través de los paradigmas complementarios –portadores sin embargo de una contradicción o escisión esencial– de la *estatura* y la *tumba*. La estatura, carácter esencial de las estatuas, es el estado de mantenerse de pie (*stare*), y algo que se dice en primer lugar de los hombres vivientes, a diferencia de todo el resto de la creación –animales, cosas– que se mueve, se arrastra o simplemente está puesto frente a nosotros. La estatura se dice de los hombres vivos, de pie, y designa, ya en latín, su talla de hombres: por lo tanto, se refiere fundamentalmente a la escala o a la *dimensión humana*. Hay que recordar aquí que un aspecto esencial en la invención de *Die* fue la fijación del objeto, en un momento dado, en la dimensión precisamente humana de los famosos "seis pies"; pero aun antes del episodio del juego con las palabras, Tony Smith nos cuenta que unos años atrás se había perfilado el volumen de un taller soñado, un habitáculo cúbico de cuarenta pies de lado. La fijación definitiva en los "seis pies" equivalía entonces a reducir un volumen inicial a las dimensiones

10. Es la expresión que, de inmediato –y pertinentemente–, se le ocurre a J.-P. Criqui, "Trictrac pour Tony Smith", art. cit., pág. 39.

exactamente humanas de algo que Smith evocaba según la doble imagen del hombre vitruviano dibujado por Leonardo da Vinci y el féretro aludido por la expresión *six-foot box*.[11]

Esta cuestión de escala es desde luego fundamental. Reducidas, las esculturas de Tony Smith no serían, después de todo, sino inofensivas chucherías *design* para poner sobre una mesa de luz. Aumentadas, volcarían toda la obra hacia lo colosal, es decir hacia una fenomenología de la intimidación con la que nos encontramos a menudo en las arquitecturas religiosas o militares. En esos primeros objetos minimalistas, efectivamente, era preciso *confrontar* al hombre con el problema –y no con la representación figurativa– de su propia estatura. Ésa es la razón por la que, más allá del mismo Tony Smith, los principales artistas del minimalismo estadounidense, en uno u otro momento, construyeron verdaderamente objetos que, por más "abstractos" que fuesen, se daban como el acercamiento, la aproximación insistente a la escala humana... Aun cuando el movimiento final fuera equivalente a superar ese momento dialéctico para adentrarse, por diferencia –por referencia–, en otras dimensionalidades. Es exactamente lo que hizo Robert Morris desde 1961, cuando dio a sus *Grey Polyedrons* –entre ellos las famosas "columnas" (*fig.* 9)– unas dimensiones que giraban en torno de la escala humana, por decirlo así, dimensiones que vacilaban entre seis y ocho pies de altura.[12] También es exactamente lo que decía, con sensatez, cuando refería toda captación dimensional a la escala "antropomórfica":

> Cuando se percibe una dimensión determinada, el cuerpo humano ingresa en el *continuum* de las dimensiones y se sitúa como una constante en la escala. Se sabe de inmediato qué es más pequeño y qué más grande que uno mismo. Aunque esto sea evidente, es importante señalar que las cosas más pequeñas que nosotros no son vistas igual que las más grandes. El carácter familiar (o *íntimo*) atribuido a un objeto aumenta poco más o menos en la misma proporción en que disminuyen sus dimensiones en relación con nosotros mismos. El carácter *público* atribuido a un objeto aumenta en la misma proporción en que lo hacen sus dimensiones con respecto a nosotros. Esto es verdad siempre que se observa la totalidad de una cosa grande, y no una pequeña.[13]

¿Cuál es entonces el status de semejante "antropomorfismo"? Se comprende que sólo acceda a la *dimensión humana* como *pregunta* planteada por la forma al espectador que la mira, y que, por otra parte, muy bien puede no

11. *Cf.* T. Smith, comentario a *Die*, en *Tony Smith. Two Exhibitions...*, *op. cit.*
12. *Cf.* M. Compton y D. Sylvester, *Robert Morris*, Londres, The Tate Gallery, 1971, pág. 23. *Cf.* igualmente pág. 43 (pieza de 1966).
13. R. Morris, "Notes on Sculpture", art. cit., pág. 88, retomado en sustancia en "A Dialogue" con D. Sylvester, *Robert Morris*, *op. cit.*, pág. 13.

verla o reconocerla por lo que verdaderamente es: vale decir, a la vez presentada y latente, por estar *indicialmente* presente. Este "antropomorfismo", por lo tanto, es subliminal o casi, y sólo se sostiene de un hilo –un hilo tan tenue como el *I* virtualmente contenido en el *Die* abstracto y mortífero de Tony Smith–. También Robert Morris jugó, exactamente en la misma época, con las relaciones equívocas de una caja cerrada y el pronombre personal "yo": una obra de 1962 titulada *I-Box* se presentaba como una cajita colgada de la pared y cuya "puerta" abrazaba los contornos de la letra "*I*"; al abrirla, se descubría una fotografía del mismo Robert Morris, de pie, sonriente y desnudo como Adán.[14] Esta obra coincide claramente con nuestro problema en su valor mismo de excepción (es decir, en la concesión hecha –pero de una manera duchampiana– a la representación explícita del sujeto): puesto que necesitaba una imagen figurativa en la medida misma en que se presentaba en una dimensión reducida. Robert Morris –como más tarde Bruce Nauman– no dejó de implicar el cuerpo humano, el suyo propio en particular, en numerosas obras; pero terminará por hacerlo, en 1964, según el aspecto mucho más interesante, y todavía duchampiano, de la *impronta* que restituye la exactitud absoluta de la dimensión pero obnubila por su "negatividad" –el hueco, el vacío que produce y expone– todo reconocimiento icónico.[15] Entonces, el antropomorfismo de todas estas obras debe comprenderse como la puesta en juego de una relación *indiciaria*: aunque tenga el valor de un autorretrato, no habrá hecho ninguna concesión a la imagen imitativa entendida en el sentido corriente.[16]

Sigue siendo fascinante comprobar hasta qué punto la *dimensión* del cuerpo humano pudo resultar implicada –y cada vez más sutilmente– en la producción de los artistas estadounidenses de esta tendencia, empero explícitamente "geométrica". Sol LeWitt, en la época misma en que desarrollaba sus "estructuras modulares", produjo la excepción significativa de una obra –también ésta de pequeño tamaño: veintisiete centímetros de altura– que exponía diez fotografías sucesivas de una mujer vista frontalmente, de pie, caminando impasible y desnuda como Eva: terminaba por ofrecer a la mirada

14. *Cf.* M. Compton y D. Sylvester, *Robert Morris*, *op. cit.*, pág. 54, y sobre todo M. Berger, *Labyrinths. Robert Morris, Minimalism, and the 1960s*, Nueva York, Harper and Row, 1989, págs. 36-37 (y, en general, págs. 19-46 y 129-166).

15. *Cf.* M. Compton y D. Sylvester, *Robert Morris*, *op. cit.*, págs. 62-64.

16. La cuestión de la indicialidad debería permitir repensar la dimensión "teatral" en la obra de Robert Morris –puesta de relieve por M. Fried por un lado y M. Berger por el otro–. Sobre este artista, también podrán consultarse A. Michelson, "Robert Morris: An Aesthetics of Transgression", *Robert Morris*, Washington, Corcoran Gallery of Art, 1969, págs. 7-79; M. Tucker, *Robert Morris*, Nueva York, Whitney Museum of American Art, 1970, y R. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, *op. cit.*, págs. 236-239, 264-270, etcétera.

únicamente el "escudo de vitela tensa" de su vientre blanco.[17] Pero, más allá de este caso único en forma de explicación icónica, Sol LeWitt no dejó de *implicar* la dimensión humana, entre un metro con setenta y dos metros, en una cantidad bastante considerable de sus obras más "matemáticas" o modulares (*fig. 17*).[18] El tamaño decididamente pregnante de los "seis pies" –alrededor de un metro con ochenta y tres centímetros– volverá a encontrarse también en la obra de Carl Andre (*fig. 18*), y sin duda en muchos otros ejemplos.

Tal vez habría que buscar el inicio de una arqueología de este problema en las palabras extrañamente "neutralizantes" de Ad Reinhardt, cuando proyectaba el cuadro de sus sueños –negro, por supuesto– como "un cuadrado (neutro, sin forma) de tela, de cinco pies de ancho y cinco de largo, de la altura de un hombre y el ancho de sus brazos extendidos (ni grande ni pequeño, sin tamaño) [...]"[19]. En realidad se comprende que el "sin tamaño" de Ad Reinhardt, que es *nuestro tamaño*, funciona allí como un operador dúplice de formalidad "específica", geométrica, y de implicación corporal, subjetiva. Permite que la estatura del objeto se plante ante nosotros con la fuerza visual de una *dimensión que nos mira* –nos concierne e, indicialmente, se nos parece–, cuando en realidad el objeto no da *a ver otra cosa* más allá de sí que su forma, su color, su materialidad propia. El hombre, el *anthropos*, está allí, verdaderamente, en la simple presentación de la obra, en el cara a cara que ésta nos impone; pero por su parte no tiene su forma propia, no tiene la *morphé* de su representación. Está enteramente consagrado a la desemejanza de una elección geométrica.

Si esta desemejanza –un simple cuadrado negro o un simple cubo– nos mira, es sin duda porque agita algo que, con Mallarmé, nos gustaría llamar un *parecido secreto*: un debate esencial, de naturaleza *antropológica* y ya no antropomórfica, que enfrenta a la semejanza con la ausencia. Un debate en que el aspecto mimético de los seres humanos, en la producción de una imagen, en cierto modo se borrará ante el poder abismal, y sin embargo tan simple, de la humana estatura. Ahora bien, Tony Smith se situaba verdaderamente en lo más profundo de ese debate, cuando, a propósito de *Die*, confesaba justamente no haber podido ni querido realizar un objeto en el

17. La obra, de 1964, tiene el título de *Muybridge I*. *Cf.* A. Legg (dir.), *Sol LeWitt*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1978, págs. 76-77.

18. En el catálogo de su exposición del MOMA de Nueva York, en 1978, pueden contarse unas veinte obras que responden a esas dimensiones. *Cf.* A. Legg, *Sol LeWitt*, *op. cit.*, n° 19, 25, 44, 45, 47, 50, 55 a 59, 69, 119 a 122, 124, 136, 139, 156...

19. "A square (neutral, shapeless) canvas, five feet wide, five feet high, as high as a man, as [illegible] man's outstretched arms (not large, not small, sizeless) [illegible] Reinhardt, "Autocrítique" (1955), *Art as Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*, dir. por B. Rose, Nueva York, The Viking Press, 1975, pág. 82.

sentido habitual del término, y tampoco un monumento...[20] sino algo así como un *lugar* en el que la estatura humana debía experimentarse, mirarnos, inquietarnos constantemente.

Pues no sólo nos inquieta a través de la oscuridad de su masa. También lo hace a través de la indecisión que se juega perpetuamente en ella entre una verticalidad y una horizontalidad. Es una vez más la enervante y demasiado simple magia del cubo: éste está de pie ante nosotros, tan alto como nosotros, unos seis pies, pero también está acostado; en ese carácter, constituye un lugar *dialéctico* en que, a fuerza de mirarlo, tal vez estemos obligados a imaginarnos yacentes en esa gran caja negra. El cubo de Tony Smith es *antropomorfo* en la medida en que, por su presentación misma, se da la capacidad de imponernos un encadenamiento de imágenes que nos harán pasar de la caja a la casa, de la casa a la puerta, de la puerta a la cama y de la cama al féretro, por ejemplo.[21] Pero ya no puede pensarse como "antropomorfo" –si con ese término se apunta a una teatralidad de los aspectos, es decir una iconografía e incluso una teatralidad de las relaciones– a partir del momento en que se toma nota de la *desemejanza* que supone, en un solo objeto, el encadenamiento mismo, el pasaje, el *desplazamiento* perpetuo de imágenes a imágenes contradictorias. Si hubiera que conservar a cualquier costo la palabra "antropomorfismo", habría que recordar entonces –antes, incluso, de emprender la necesaria crítica de la noción de forma– la manera en que Platón empleaba la palabra *morphé* en *La República*, al evocar al dios capaz de cambiar continuamente de aspecto (*eidos*) gracias al poder múltiple de sus formas siempre virtuales (*pollas morphas*).[22] O bien convocar a Morfeo, el hijo del Sueño, al que se llamó así en consideración al trabajo de la figurabilidad que dispensaba ilimitadamente en los sueños de los seres humanos.[23]

El silencio de la estatura, sea lo que fuere, está lleno de virtualidades figurales exuberantes. Afloja y retiene rítmicamente –como en el juego de la bobina– verticalidades y horizontalidades, imágenes de vida e imágenes de muerte. Nunca queda fijado en una de ellas, siempre se desplaza, como para desbaratar su iconografismo. Es por eso que no habrá que imaginarse que el

20. "¿Por qué no lo hizo más grande, de modo que se cerniera sobre el observador? –No estaba haciendo un monumento. –Entonces, ¿por qué no lo hizo más pequeño, para que el observador pudiera ver por encima? –No estaba haciendo un objeto." T. Smith, citado y comentado por R. Morris, "Notes on Sculpture", art. cit., pág. 88.

21. El propio Tony Smith, en referencia a la dimensión de *dos metros*, pasaba de una imagen vertical (la puerta) a una horizontal (la cama): "Two meters are just about the height of an ordinary house door and about the length of an average bed" ["Dos metros son prácticamente la altura estándar de las puertas de las casas y el largo de una cama normal"], T. Smith, citado y comentado por L. R. Lippard, "The New Work...", art. cit., pág. 9.

22. *Cf.* Platón, *La República*, II, 380 d.

23. *Cf.* Ovidio, *Las metamorfosis*, XI, V. 635-639.

arte minimalista, en su "silencio de tumba", puede reducirse a una pura y simple iconografía de la muerte.[24] Cuando Robert Morris fabrica una especie de féretro de madera de exactamente seis pies de largo, es para ponerlo derecho ante nosotros, como un placard de seres humanos ausentes o un cuento aburrido (*fig. 19*). Cuando Joel Shapiro produce sus volúmenes geométricos ("intitulables" como tales en nombre de una iconografía) en referencia a una imagen de féretro (*Coffin*, que proporciona entonces el "subtítulo" de su obra *untitled*), es para contradecir la evidencia representativa mediante el material –hierro fundido– y sobre todo mediante la dimensión, que se hace minúscula en el espacio de la exposición en que está situada la escultura (*fig. 20*). En resumidas cuentas, habrá que convenir que más allá de la muerte como figura iconográfica, la que regla ese ballet desconcertante de imágenes siempre contradichas es sin duda la *ausencia*. La ausencia, considerada aquí como el motor dialéctico del *deseo* –la vida misma, nos atreveríamos a decir, la vida de la vista– así como del *duelo* –que no es "la muerte misma" (lo cual no tendría sentido), sino el trabajo psíquico de lo que se enfrenta a la muerte y mueve la mirada de ese enfrentamiento.

Entonces, el "antropomorfismo" de las esculturas minimalistas termina por develar su capacidad de autoinversión o de autoalteración: termina por ser imaginable, al menos en algunas de sus obras más perturbadoras, como la subversión misma de lo que veía en ellas Michael Fried –a saber, una estrategia relacional, un teatralismo psicológico– para tener acceso al registro mucho más sutil –quiero decir metapsicológico– de una dialéctica del don y la pérdida, de la pérdida y el deseo, del deseo y el duelo. Las especies de *colossoi* privados que Tony Smith construía *dedicando* su abstracción misma (*fig. 16*) aparecen así bajo la luz alternada de lo ofrecido y lo perdido: son como *objetos dados para sujetos perdidos*, verdaderas tumbas "para" (*for*), y no simulacros de las tumbas "de"... Puesto que son lo bastante equívocos –frágiles hasta la incongruencia– en sus formas para no representar ninguna clase de tumba. Eliminan lo más radicalmente posible la representación de las caras, por ejemplo, pero todos plantean la cuestión de cómo *encararlos*. En el límite, tal vez deban mirarse como cuasi-retratos votivos, lo mismo que *Die*, por su virtud figural total –incluyendo los juegos de lenguaje–, podía serlo como un cuasi-autorretrato.

Paradójicamente, por lo tanto, ciertas obras minimalistas habrán llevado

24. Como más o menos lo sugiere S. Coellier, "De l'art minimal", *La mort en ses miroirs*, dir. M. Costantini, París, Méridiens-Klincksieck, págs. 75-86. A propósito del incorregible iconografismo de la historia del arte –aunque sea la historia del arte [illegible] las muy justas críticas de R. Krauss, "Reading Pollock, Abstractly", *The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths*, *op. cit.*, págs. 221-242.

el "antropomorfismo" hasta confinar con el retrato, pero éste sólo habrá existido en el juego de un radical desplazamiento, que es desfiguración, desemejanza, rarefacción, *retraimiento*. Me parece que nadie jugó mejor que Robert Morris con esta dialéctica del retrato y el retraimiento, y en primer lugar en su famosa "performance" en la que un paralelepípedo de dos metros de alto *caía*, simplemente, al cabo de unos minutos.[25] Puesto que lo que se jugaba en esa simple caída era ciertamente un problema de estatura, incluso de cuerpo propio: Robert Morris, en efecto, había concebido su "columna" para encerrarse él mismo en ella; cuando el objeto caía, era realmente el sujeto quien, desde adentro, producía su caída, con el riesgo de perder en ésta un poco de su sangre.[26] Caído, el objeto presentaba entonces literalmente –sin representarlo– el *hic jacet* del artista *allí yacente*, pero "presente" en la sola exigencia de ausentarse, de no estar visible. Y que por lo tanto actuaba la caída, la "antropomórfica" caída, al margen de todo subjetivismo de la relación. La *persona* del actor no era sino el volumen mismo, el volumen "específico" de un simple objeto, un paralelepípedo vacío de dos metros de altura.

De modo que con este "antropomorfismo" silencioso ocurre como con los silencios y los vacíos que tan a menudo ofrecen las *cajas* minimalistas. Es cierto, sucedió que Robert Morris concibiera un cubo de madera que emitía las tres horas del registro sonoro de su propia fabricación (*fig. 21*).[27] Pero era llenar un cubo de sonidos para significar que estaba vacío de toda otra cosa que no fuera él mismo, si puede decirse así, incluyendo en sí su proceso de generación material, su constitución. En cierta manera, la *implicación de los vacíos* en los cubos o los paralelepípedos minimalistas habrá desempeñado el mismo papel –y mucho más frecuentemente– que el énfasis dado a la constitución material (sus rumores, sus choques) del volumen geométrico: ese papel consistía precisamente en *inquietar tanto el volumen como la geometría misma*, la geometría concebida idealmente –pero también trivialmente– como dominio de formas supuestamente perfectas y determinadas sobre materiales supuestamente imperfectos e indeterminados. Así, el mismo Robert Morris produjo sus famosos volúmenes vaciados con alambres o fibra de vidrio que transformaban su carácter compacto, su aspecto, al abrirlos literalmente a los poderes de la infiltración luminosa (*figs. 22 y 23*).

Procedimientos semejantes vuelven a encontrarse en numerosos artistas

25. *Cf.* anteriormente, págs. 38 y 39 . *Cf.* igualmente la *fig. 9*.

26. Exactamente como ocurrió durante una repetición de la "performance". *Cf.* M. Berger, *Labyrinths..., op. cit.*, págs. 47-48. Agradezco a Rosalind Krauss que me haya dado algunas precisiones sobre este aspecto de las *Columns* de Robert Morris.

27. *Cf.* M. Compton y D. Sylvester, *Robert Morris, op. cit.*, págs. 10-11 y 29. El principio de esta pieza fue retomado por Morris en 1974 con los paralelepípedos de *Voice*. *Cf.* M. Berger, *Labyrinths..., op. cit.*, pág. 153.

estadounidenses. Está por ejemplo la admirable *House of Cards* de Richard Serra (*fig. 24*), que puede verse como una síntesis de todos estos problemas de volúmenes y vacíos, verticalidades levantadas y derrumbes potenciales, planos frágiles y pesadas masificaciones conjugadas. Está la heurística sin fin de Sol LeWitt sobre las mil y una maneras de vaciar un cubo, de "abrirlo" o de condenarlo a la *incompleteness*, como lo dice él mismo (*figs. 25 y 26*).[28] Están, en general, todas las cajas abiertas y coloreadas de Donald Judd (*fig. 27*), cuyo credo de especificidad (*the thing as a whole*), en resumidas cuentas, vale prácticamente como una aceptación, tal vez angustiada, de que el *todo* de la cosa bien podría obedecer a su propio valor, concreto o teórico, de *agujero*. *A thing is a hole in a thing*, decía también Carl Andre, *it is not*.[29] Podrá pensarse además en la obra fascinante de Robert Smithson, en sus *Nonsites* de 1968, por ejemplo, en los que la noción de vacío exigía dialécticamente la de excavación o de escombros (*fig. 28*).[30] Podrá pensarse, por último, en las arquitecturas condenadas por Gordon Matta-Clark al recorte, a la escisión, a un vaciamiento transformado en fantástico por su monumentalidad misma.[31]

Implicar el vacío como *proceso*, es decir como vaciamiento, para inquietar el volumen: esta operación, una vez más, es de naturaleza dialéctica. Conjuga y dinamiza contradicciones, asume un valor esencialmente *crítico* –en todos los sentidos de la palabra, incluido el de *crisis*– y, para seguir otra vez la reflexión de Walter Benjamin sobre este tema, no se reduce ni a un olvido puramente negador, nihilista o cínico, ni a una efusión arcaizante o mítica concerniente a los poderes de la interioridad. Al respecto, me parece que todos los juicios no dialécticos son defectuosos, y omiten algo del proceso en acción: el de Michael Fried, por un lado, que reprochaba a las obras minimalistas "tener un *interior*" típicamente biomórfico o antropomórfico,[32] cuando ese interior siempre *se presenta bajo la especie del vacío*, incluso de la apertura frontal, en todo caso de la falla-en-ver (aunque esté frontalmente expuesto); los de Donald Judd y Rosalind Krauss, por el otro, que en sus escritos "rigidizan" el minimalismo en su rechazo puro y simple de toda interioridad,[33] cuando éste, pese a estar a veces *abierto*, no es por ello menos

28. *Cf.* A. Legg, *Sol LeWitt*, *op. cit.*, *passim*.

29. C. Andre, citado por L. R. Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Objects from 1966 to 1972*, Londres, Studio Vista, 1973, pág. 40. La frase de D. Judd antes mencionada proviene de "Specific Objects", art. cit., pág. 70 (véase aquí mismo, *supra*, pág. 29).

30. *Cf.* R. Hobbs *et al.*, *Robert Smithson: Sculpture*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 1981, págs. 104-129.

31. *Cf.* M. J. Jacobs *et al.*, *Gordon Matta-Clark. A Retrospective*, Chicago, Museum of [illegible]

32. M. Fried, "Art and Objecthood", art. cit., pág. 18.

33. *Cf.* D. Judd, "Specific Objects", art. cit., pág. 65 (y nota 1, pág. 72), que censuraba toda

eficaz como pregunta obstinadamente planteada a las relaciones misteriosas del adentro y el afuera.

Hay en la escultura minimalista, ciertamente, una problemática de la interioridad, y en ese sentido se justifica hablar de un "antropomorfismo". Pero, una vez más, todo consiste en saber a qué antropomorfismo se alude,[34] o más bien, de qué manera la noción misma de antropomorfismo fue "trabajada en el cuerpo", si puede decirse así, y por lo tanto *desplazada* por las producciones más interesantes de Tony Smith, Robert Morris o Carl Andre. Ahora bien, fue desplazada hacia –o reubicada– en el hueco mismo de la escisión que provoca la división de la creencia y la tautología: ni rechazada triunfalmente por la tautología ni reivindicada obsesivamente por la creencia como un lugar privilegiado, y hasta exclusivo, del *contenido* de significación y origen míticos para la obra de arte. Esta noción habrá estado simplemente *implicada en un proceso*, en una dialéctica visual que en un sentido no es menos abismal, pero que por otra parte ya no pretende ninguna *arché*, ningún origen o autoridad ideal del sentido, ni ningún "contenido" jerárquicamente decretado como el más "profundo".

La cuestión de la interioridad, en consecuencia, habrá sido desplazada. Esto quiere decir que está allí, pero que lo está como una bobina o como la insignificante cosa que se puede arrojar y retener alternativamente. La interioridad está sin duda allí, pero fragilizada. Está allí, luego se aleja, después reaparece, en el plegado de una constante dialéctica visual, en la síncopa de un ritmo. No puede comprenderse, por lo tanto, sino en la dinámica de un lugar constantemente inquieto, operador de una constante inquietud visual: un lugar hecho para ubicar la mirada en una *doble distancia* nunca saciada. Así, el trabajo de la interioridad "abierta" y de las superficies pese a ello impecables de las esculturas minimalistas constituye un sistema con el trabajo dialéctico, localizable en otra parte, de un *juego sobre los límites* del objeto: muchos paralelepípedos minimalistas –los de Judd, Morris y Larry Bell, en particular– inquietan sus propias *aristas* tan bien cortadas mediante la elección de materiales (el espejo, el plexiglás o el esmalte) que tienden a producir visualmente el efecto de una *ilimitación* del objeto mismo, cuando éste

pintura por su vocación de *contenido*, identificable en el simple hecho de que su campo está circunscripto como imagen en un marco. *Cf.* igualmente R. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, *op. cit.*, págs. 250-254, que pensaba el minimalismo como el acto definitivo de "negar la interioridad" (*deny the interiority of the sculpted form*) y "repudiar el interior de las formas como fuente de su significación" (*repudiate the interior of forms as a source of their significance*). La segunda proposición, como veremos, toca más que la primera el status real de la interioridad *no metafísica* de los objetos minimalistas.

34. Como lo señalaba justamente T. de Duve, "Performance ici et maintenant", art. cit., pág. 190.

capta y recoge *en sí* las imágenes de un espacio, incluso de los cuerpos espectadores que están *en torno de él* (*figs. 29 a 31*).[35]

Esta noción de una doble distancia es esencial. Determina la estructura paradójica de un *lugar* ofrecido en su grado "mínimo", pero también en su grado más puro de eficacia: está allí, pero está *allí vacío*. Es allí donde se muestra una ausencia en obra. Es allí donde se abre el "contenido", para presentar que aquello en que consiste no es más que un objeto de pérdida, es decir *el objeto* mismo, en el sentido radical, metapsicológico del término. Volvemos a encontrar aquí la especie de *double bind*, ya mencionada, de la expresión *"Vide!"*. Ahora bien, esta doble coacción del ver –ver cuando ver es perder– determina, con la doble distancia que impone, el status correlativo de una doble temporalidad. Por un lado, en efecto, los objetos de Tony Smith o de Robert Morris son *colocados* frente a nosotros en las galerías, en los museos, como otros artefactos para vender o estimar inestimables, objetos de un arte inmediatamente captable –por la elección de sus materiales y su rigor geométrico– como nuestro arte *contemporáneo*. Pero, por el otro, sus dimensiones particulares a menudo los *erigen*: se convierten en estaturas antes que objetos, se transforman en estatuas. Entonces hacen signo a una *memoria* en obra, que es al menos la memoria de todas esas obras esculpidas y erigidas que desde siempre se denominan estatuas. Adquieren, en esta disposición como estatura, una suerte de espesor antropológico que sin duda habrá perturbado su "crítica" (de arte) o su consideración como "historia" (del arte); porque este espesor imponía a todas las miradas posadas sobre ellos la sensación soberana de un *anacronismo* en acción.

Una doble distancia temporal, entonces, condenaba a ese metamodernismo a una especie de infra-antropomorfismo. Pero la "regresión", ya lo vimos, no lo era: se trataba solamente de rarefacción, reminiscencia voluntariamente rarificada. La humanidad, sin duda, estaba allí, en la estatura del gran cubo negro, pero no era más que una humanidad sin humanismo, una *humanidad en falta*: falta de seres humanos ausentes al llamado, falta de rostros y cuerpos perdidos de vista, falta de sus representaciones convertidas en más que imposibles: vanas. Ahora bien, este valor de la falta constituye a la vez la operación formal más interesante, más innovadora del arte contemporáneo,[36] y la operación literalmente anacrónica de todo deseo y de todo duelo humanos. Por su esencial silencio –que no es inmovilidad o inercia– y por su virtud de desemejanza, el "antropomorfismo" minimalista aportaba, en realidad, la más bella respuesta posible a la contradicción teórica de la "presen-

35. *Cf. ibid.*, pág. 101.

36. *Cf.* por ejemplo, la pintura "defectiva" de Robert Ryman, analizada por J. Clay, "La peinture en charpie", *Macula*, n° 3-4, 1978, págs. 167-185.

cia" y la "especificidad". Actuaba de manera tal que estas dos palabras ya no tuvieran que significar nada de lo que se esperaba de ellas, tomada cada una aisladamente. Y lo que Judd o Morris producían como contradicciones en sus discursos, lo habían producido de antemano, en sus esculturas, como una superación [*Aufhebung*] de esas mismas contradicciones. El arte minimalista se daba así los medios de escapar, mediante su operación dialéctica, al dilema de la creencia y la tautología.[37]

Que la humanidad sea *indicada* –indicada por indicios, por vestigios y por desemejanzas– en el lugar mismo de su falta, de su desaparición: he aquí, entonces, la operación de *Aufhebung* intentada por algunas obras de Tony Smith, Robert Morris y algunos otros. En esa operación, el *modernismo* –el modernismo como doctrina estética– era claramente subvertido y, en cierto sentido, superado (no digo: perimido). Daba paso, paradójica pero comprensiblemente, a una dialéctica del *anacronismo* (que no tiene nada que ver, hay que volver a precisarlo, con el posmodernismo) en la que el empleo del acero se juntaba con reminiscencias de estelas votivas o templos egipcios. Pero la operación, repitámoslo, no era muestra de un primitivismo ni de un *arcaísmo*. Tal vez lo era, nada menos, de ese arte de la memoria necesario en toda obra fuerte para transformar el pasado en futuro. Rosalind Krauss tuvo toda la razón al reubicar los nombres de Rodin y Brancusi en el centro de sus planteamientos sobre la escultura minimalista.[38] Habría que agregar, sin duda, ciertas obras de Giacometti, autor en especial, en 1934, de un extraordinario *Cubo* –de hecho, un poliedro complejo (*fig. 32*)– cuyo formalismo extremo *daba lugar* a la cuestión misma del retrato, planteada a partir de una ausencia, de una humanidad en falta.[39]

He aquí, en todo caso, lo que sigue siendo difícil de pensar: que un volumen geométrico pueda inquietar nuestra visión y mirarnos desde su fondo de humanidad que desaparece, desde su estatura y desde su desemejanza visual que obra una pérdida en la que lo visible estalla en pedazos. He aquí la doble distancia que hay que intentar comprender.

37. Dilema ideológico que coincide exactamente, en nuestros días, con la mala elección de un "cinismo" y un "milenarismo" que criticó muy recientemente Y.-A. Bois, "Changement de décor", *Extra Muros. Art suisse contemporain*, dir. E. Charrière, C. Quéloz y D. Schwarz, Lausana, Musée cantonal des Beaux-Arts, 1991, págs. 57-69.

38. *Cf.* R. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, *op. cit.*, pág. 279.

39. *Cf.* G. Didi-Huberman, *Le cube et le visage. Autour d'une sculpture d'Alberto Giacometti*, París, Macula, 1992.

La doble distancia

En primer lugar, ¿qué nombre darle? Pensemos en esa palabra, a menudo empleada, rara vez explicitada, cuyo espinoso y polimorfo valor de uso nos legó Walter Benjamin. Me refiero al *aura*. "Una trama singular de espacio y tiempo" (*ein sonderbares Gespinst von Raum und Zeit*),[1] es decir, propiamente hablando, un *espaciamiento obrado* [*œuvré*], y hasta labrado [*ouvragé*], podría decirse,[2] tramado en todos los sentidos del término, como un sutil tejido o bien como un acontecimiento único, extraño (*sonderbar*), que nos atrapara, nos asiera en su malla. Y que terminara por dar origen, en esa "obra" o en ese alcance de la visibilidad, a algo así como una metamorfosis visual específica, emergente de ese mismo tejido, de ese capullo –otro sentido de la palabra *Gespinst*– de espacio y tiempo. El aura sería entonces como un espaciamiento obrado y originario del mirante y el mirado, del mirante por el mirado. Un paradigma visual que Benjamin presentaba ante todo como un *poder de la distancia*: "Única aparición de una lejanía, por más cercana que pueda estar" (*einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag*).[3]

1. W. Benjamin, "Petite histoire de la photographie" (1931), trad. M. de Gandillac, *L'homme, le langage et la culture*, *op. cit.* (ed. 1974), pág. 70.

2. *Cf.* la correspondencia de T. W. Adorno y W. Benjamin sobre la cuestión del aura como "huella del trabajo humano olvidado en la cosa": W. Benjamin, *Correspondance*, dir. G. Scholem y T. W. Adorno, trad. G. Petitdemange, París, Aubier-Montaigne, 1979, II, pág. 326 [Trad. cast.: *Correspondencia 1933-1940*, Madrid, Taurus, 1987].

3. W. Benjamin, "L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductivité technique" (1936), trad. de M. de Gandillac, *L'homme, le langage et la culture*, *op. cit.*, pág. 145. Hay que señalar que la forma de esta frase en alemán suscita la ambigüedad de saber si la proximidad considerada se refiere a la aparición o bien a la lejanía misma. La expresión vuelve a encontrarse en el texto an-

¿Qué nos dice esta fórmula célebre, si no que la distancia aparece, en el acontecimiento del aura, como una distancia ya desdoblada? Si la lejanía se nos aparece, ¿esta aparición no es ya una manera de acercarse dándose a nuestra vista? Pero ese don de visibilidad –Benjamin insiste en ello– quedará bajo la autoridad de la lejanía, que no se muestra allí más que para mostrarse distante, todavía y siempre, no importa cuán próxima esté su aparición.[4] Cercano y distante a la vez, pero distante en su proximidad misma: el objeto aurático supone por lo tanto una manera de barrido o ida y vuelta incesante, una forma de heurística en la cual las distancias –las distancias contradictorias– se experimentarían unas a otras, dialécticamente. El objeto mismo deviniendo, en esta operación, el indicio de una pérdida a la que sostiene, a la que obra visualmente: al presentarse, al acercarse, pero produciendo su acercamiento como el momento sentido como "único" (*einmalig*) y completamente "extraño" (*sonderbar*) de un soberano alejamiento, de una soberana extrañeza o extrañedad. Una obra de la ausencia que va y viene, ante nuestros ojos y fuera de nuestra vista, una obra anadiomena de la ausencia.

Ante nuestros ojos, fuera de nuestra vista: algo nos habla aquí de la obsesión como lo que volvería a nosotros de lejos, nos incumbiría, nos miraría y se nos escaparía a la vez. Es a partir de una paradoja semejante, sin duda, que hay que comprender el segundo aspecto del aura, que es el de un *poder de la mirada* prestado a lo mirado mismo por el mirante: "Esto me mira". Tocamos aquí el carácter evidentemente fantasmático de esta experiencia, pero, antes de pretender evaluar su tenor simplemente ilusorio o, al contrario, su tenor de verdad, retengamos la fórmula mediante la cual Benjamin explicaba esta experiencia: "Sentir el aura de una cosa es otorgarle el poder de alzar los ojos", y añadía enseguida: "Ésta es una de las fuentes mismas de la poesía".[5] Poco a poco se comprenderá que, para Benjamin, el aura no podría reducirse a una pura y simple fenomenología de la fascinación alienada inclinada hacia la vertiente de la alucinación.[6] Aquí se trataría más bien de

tes citado de la "Petite histoire de la photographie", art. cit., pág. 70. Pero también en "Sur quelques thèmes baudelairiens" (1939), trad. J. Lacoste, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, París, Payot, 1982, pág. 200 [Trad. cast.: *Baudelaire*, Madrid, Taurus, 1993]. Y por último en *Paris, capitale du XIX^e^ siècle. Le livre des passages*, *op. cit.*, pág. 464 ("El aura es la aparición de una lejanía, por más próximo que pueda estar lo que lo evoca").

4. Es en esto que Benjamin oponía el *aura* a la *huella* comprendida como "la aparición de una proximidad, no importa cuán lejos pueda estar lo que la ha dejado". W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e^ siècle*, *op. cit.*, pág. 464. Sobre esta oposición problemática, *cf.* H. R. Jauss, "Traccia ed aura. Osservazioni sui *Passages* di W. Benjamin", trad. italiana M. Lipparini, *Intersezioni*, VII, 1987, págs. 483-504 (problemática, en efecto, si damos al concepto de *huella* una [illegible] en Benjamin: *cf. infra*, págs. 115 y 138).

5. W. Benjamin, "Sur quelques thèmes baudelairiens", art. cit., pág. 200.

6. *Cf.* C. Perret, *Walter Benjamin sans destin*, París, La Différence, 1992, págs. 101-103.

una mirada obrada por el tiempo, una mirada que dejaría a la aparición el tiempo para desplegarse como pensamiento, es decir que dejaría al espacio el tiempo para retramarse de otra manera, para volver a convertirse en tiempo.

Puesto que en esta distancia nunca franqueada del todo, en esta distancia que nos mira y nos toca, Benjamin localizaba además –y de manera indisociable de todo lo anterior– un *poder de la memoria* que, en el texto sobre los motivos baudelairianos, aparece bajo el aspecto de la "memoria involuntaria": "Se entiende por aura de un objeto ofrecido a la intuición el conjunto de las imágenes que, surgidas de la *mémoire involontaire* [en francés en el texto], tienden a agruparse en torno de él".[7] Por consiguiente, aurático sería el objeto cuya aparición despliega, más allá de su propia visibilidad, lo que debemos denominar sus *imágenes*, sus imágenes en constelaciones o en nubes, que se nos imponen como otras tantas figuras asociadas que surgen, se acercan y se alejan para poetizar, labrar, *abrir* tanto su aspecto como su significación, para hacer de él una obra de lo inconsciente. Y esta memoria, desde luego, será al tiempo lineal lo que la visualidad aurática es a la visibilidad "objetiva": vale decir que en ella todos los tiempos serán trenzados, puestos en juego y desbaratados, contradichos y sobredimensionados. ¿Cómo asombrarse de que reaparezca aquí el paradigma del sueño, sostenido en Benjamin por las figuras –además de la de Baudelaire, claro está– de Marcel Proust y Paul Valéry?

> ¿Hace falta subrayar hasta qué punto el problema era familiar para Proust? Se observará, sin embargo, que a veces lo formula en términos que contienen su teoría: "Ciertos espíritus –escribe– a los que les gusta el misterio quieren creer que los objetos conservan algo de los ojos que los miraron... *(¡Sí, es cierto, el poder de responder a su mirada!)*... que los monumentos y los cuadros sólo se nos aparecen bajo el velo sensible que tejieron para ellos el amor y la contemplación de tantos adoradores a lo largo de los siglos". [...] Cuando define el aura de la percepción del sueño, Valéry propone una idea análoga, pero que va más lejos, porque su orientación es objetiva: "Cuando digo: *Yo veo tal cosa*, lo que anoto entre yo y la cosa no es una ecuación. [...] Pero, en el sueño, hay una ecuación. Las cosas que veo me ven tanto como yo las veo". Por su naturaleza misma, la percepción onírica se asemeja a esos templos de los que el poeta escribe: "Pasa allí el hombre a través de bosques de símbolos, / Que lo observan con miradas familiares" [...].[8]

Así es como se entrelazan, en el aura, la omnipotencia de la mirada y la de una memoria que uno recorre como si se perdiera en un "bosque de sím-

---

que analiza el uso del verbo *betrachten* en el célebre pasaje de la "Petite histoire de la photographie".

7. W. Benjamin, "Sur quelques thèmes baudelairiens", art. cit., pág. 196.

8. *Ibid.*, págs. 200-201.

bolos". ¿Cómo negar, en efecto, que es todo el tesoro de lo simbólico –su arborescencia estructural, su historicidad compleja siempre recordada, siempre transformada– lo que nos mira en cada forma visible investida de ese poder de "alzar los ojos"? Cuando el trabajo de lo simbólico logra tejer esta trama súbitamente "singular" a partir de un objeto visible, por una parte lo hace "aparecer" literalmente como un acontecimiento visual único, por la otra, lo transforma literalmente: puesto que inquieta la estabilidad misma de su aspecto, en la medida en que se hace capaz de apelar a una lejanía en la forma próxima o supuestamente poseíble. Entonces la desposee como objeto de un *tener* (¿la palabra *aura* no resuena en francés como el verbo por excelencia de lo que todavía no tenemos, un verbo conjugado en futuro [*aura* = *tendrá*] y como petrificado en su espera, en su protensión?), y le confiere a cambio una cualidad de cuasi-sujeto, de cuasi-*ser* –"alzar los ojos", aparecer, acercarse, alejarse...

En ese momento, entonces, todo parece desfigurarse o transfigurarse: la forma cercana se abisma o se profundiza, la forma plana se abre o se ahueca, el volumen se vacía, el vaciamiento se convierte en obstáculo. En ese momento, el trabajo de la memoria orienta y dinamiza el pasado en destino, en futuro, en deseo; y no por azar el mismo Walter Benjamin articula el motivo de los templos antiguos en Baudelaire con el motivo de una *potencia del deseo*, que da cuenta en términos de aura de la experiencia erótica –en la cual la distancia rima tan bien con el llamado fascinado–,[9] pero también de la experiencia estética misma, en el sentido, por ejemplo, que "lo que una pintura ofrece a la mirada sería una realidad de la que ningún ojo se sacia".[10] En ese momento, por lo tanto, el pasado se dialectiza en la protensión de un futuro, y de esa dialéctica, de ese conflicto, surge justamente el presente naciente –y anacrónico– de la experiencia aurática, ese "choque" de la memoria involuntaria que Benjamin propone considerar en general, y en toda la extensión problemática de la palabra, según su valor de *síntoma*: "Ese proceso –dice al hablar del aura– tiene un valor de síntoma (*der Vorgang ist symptomatisch*); su significación supera el dominio del arte".[11]

¿Hacia adónde lo supera? La respuesta parecerá simple pero, como se verá, no lo es tanto como parece. Si se lee al mismo Benjamin, la respuesta

9. *Ibid.*, págs. 202-203.

10. *Ibid.*, pág. 198.

11. *Ibid.*, "L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductivité technique", art. cit., pág. 143. Es sorprendente que Walter Benjamin, que supo atravesar tan bien toda la extensión de los campos discursivos del siglo XIX francés, no haya recurrido al concepto médico del aura, del que Char- [illegible] había hecho un [illegible] sintomatológico ejemplar [illegible] *[illegible] Charcot et l'iconographie photographique de* [illegible], París, Macula, 1982, págs. 84-112.

cabría toda en una expresión que nos proyecta de golpe hacia la esfera religiosa: es el valor de "culto" lo que daría al aura su verdadero *poder de experiencia*. Al comentar su propia definición del fenómeno aurático en cuanto "única aparición de una realidad lejana", Benjamin, en efecto, escribe: "Esta definición tiene el mérito de aclarar el carácter cultual del aura (*den kultischen Charakter des Phänomens*). Lo lejano por esencia es lo inalcanzable; en efecto, para la imagen que sirve al culto es capital que no se la pueda alcanzar".[12] ¿Cómo no pensar aquí en el paradigma originario de la imagen cristiana que cristaliza en Occidente la Verónica, la *vera icona* de san Pedro de Roma? Todo en ella, en efecto, parece responder a los caracteres reconocidos hasta aquí en la visualidad aurática. Para el cristiano de Roma la Verónica es sin dudas esa "trama singular de espacio y tiempo" que se da a él en un espaciamiento obrado, en un *poder de la distancia*: pues habitualmente le resulta invisible, ya que, como es sabido, está guardada en uno de los cuatro pilares monumentales de la basílica; y cuando se procede a una de sus raras ostensiones solemnes, la Verónica se sustrae una vez más a los ojos del creyente, presentada de lejos, casi invisible –y por lo tanto siempre en retirada, siempre más lejana– bajo el dispositivo resplandeciente, casi enceguecedor, de sus marcos preciosos.

Pero esta ostensión de lo lejano no deja de constituir, empero, un fantástico *poder de la mirada* que el creyente presta al objeto dado que, en lo poco que ve, llegará a ver a su dios mismo –Jesucristo en su milagroso retrato– *alzar los ojos hacia él*; entonces, cuando la imagen se inclina literalmente hacia los fieles, a éstos no les queda sino arrodillarse en masa y *bajar sus ojos*, como tocados por una mirada insostenible. Pero en esta dialéctica de las miradas –no atreverse a ver porque uno se cree mirado– no es más que un *poder de la memoria* lo que inviste aún más la visualidad de la ostensión por todas las imágenes virtuales ligadas al carácter de reliquia prestado al objeto, su carácter de memorial de la Pasión. Por último, lo que logra fomentar la puesta en escena paradójica de este objeto es efectivamente una *potencia del deseo*: puesto que la frustración de la visibilidad –expresada por Dante en unos versos célebres sobre la "antigua hambre no saciada" de ver al dios cara a cara–,[13] esa misma frustración "deviene" en un deseo visual por excelencia, no la mera curiosidad sino el deseo hiperbólico de *ver más allá*, el deseo escatológico de una visualidad que supera el espacio y el tiempo mundanos... Así, frente a la Verónica el creyente no habrá tenido nada que "tener" [*avoir*], no habrá [*aura*] tenido más que *ver* [*voir*] *el aura*, justamente.[14]

12. W. Benjamin, "Sur quelques thèmes baudelairiens", art. cit., pág. 200.
13. Dante, *Divina Comedia*, Paraíso, 103-105: "Qual è colui che forse di Croazia / viene a veder la Veronica nostra, / che per l'antica fame non sen sazia [...]".
14. Para una historia *in extenso* de estos objetos, remito al monumental libro de Hans Bel-

Si nos fijamos en este ejemplo demasiado perfecto –por ser verdaderamente paradigmático, tanto desde el punto de vista de la historia como desde el de la teoría–, si pensamos en él con la perspectiva conceptual abierta por Walter Benjamin, sentiremos la tentación de reducir el aura, como en general suele hacerse, a la esfera de la ilusión lisa y llana, esa ilusión, ese sueño del que Karl Marx había exigido que el mundo se despertara de una vez por todas...[15] "La ausencia de ilusiones y la decadencia del aura *(der Verfall der Aura)* son fenómenos idénticos", escribía Benjamin en *Zentralpark*.[16] Y ciertamente es en términos de *decadencia del aura* como la modernidad recibirá aquí su definición más notoria, la que pone en primer plano el "poder de la proximidad" consecutivo a la reproductibilidad y la posibilidad, extraordinariamente ampliada desde la invención de la fotografía, de manipular las imágenes, pero las imágenes en cuanto reproducciones, en cuanto multiplicaciones olvidadizas de esa "única aparición" que constituía la característica del objeto visual "tradicional".[17]

Pero en este momento preciso, una vez dichas todas estas generalidades –estimulantes y valiosas como tales, pero muy a menudo discutibles en su aplicabilidad histórica–,[18] se plantea el problema de nuestra *posición* (estética, ética) con respecto al fenómeno aurático definido por Benjamin. Y, en primer lugar, ¿cuál fue exactamente la posición de Benjamin mismo? No es

ting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munich, Beck, 1990. Curiosamente, no se cita a Benjamin, cuando en realidad me parece que éste guía implícitamente la hipótesis general del trabajo de Belting, en particular su trabajo en curso sobre la obra maestra considerada poco más o menos como la imagen de culto "en la época del arte": es la misma tesis del texto de W. Benjamin, "Sur quelques thèmes baudelairiens", art. cit., págs. 193-205.

15. Karl Marx, carta a Ruge, septiembre de 1843, citada como exergo a las reflexiones teóricas sobre el conocimiento (sección N) de W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle, op. cit.*, pág. 473.

16. W. Benjamin, "Zentralpark. Fragments sur Baudelaire" (1938-1939), trad. J. Lacoste, *Charles Baudelaire..., op. cit.*, pág. 237.

17. *Ibid.*, "L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductivité technique", art. cit., págs. 144-153. Esta tesis benjaminiana es analizada en especial por R. Tiedemann, *Études sur la philosophie de Walter Benjamin* (1973), trad. R. Rochlitz, Arles, Actes Sud, 1987, págs. 109-113, P. Bürger, "Walter Benjamin: contribution à une théorie de la culture contemporaine", trad. M. Jimenez, *Revue d'esthétique*, N.S., n° 1, 1981, págs. 25-26, y R. Rochlitz, "Walter Benjamin: une dialectique de l'image", *Critique*, XXXIX, n° 431, 1983, págs. 300-301 y 317-319.

18. Un solo caso, famoso entre todos, y que establece además un vínculo explícito con el paradigma de la Verónica: el Santo Sudario, cuyo *valor cultual* recobró toda su fuerza el día [illegible] *fotográfica* por Secundo Pia, en [illegible] lores visuales... *Cf.* G. Didi-Huberman, "L'indice de la plaie absente. Monographie d'une tache", *Traverses*, n° 30-31, 1984, págs. 151-163.

sencillo dar una respuesta. Por un lado, el aura como valor cultual propiamente hablando, el aura como vector de ilusión y fenómeno de creencia, sufría el ataque de una crítica vigorosa que le oponía un *modernismo* militante. Pero, por el otro, Benjamin también criticó, como se sabe, la modernidad misma en su incapacidad de refigurar las cosas, en su "atrofia de la experiencia" ligada al mundo mecanizado (el mundo de la reproducción generalizada, justamente el mismo cuyo interminable paroxismo vivimos hoy). El modernismo militante, por lo tanto, parece ser sustituido por una especie de *melancolía crítica* que considera la decadencia del aura desde la perspectiva de una pérdida, de una negatividad olvidadiza en que desaparece la belleza.[19]

¿Significa esto que Benjamin termina por contradecirse acerca de la modernidad, o bien que su misma noción de aura, que sirve negativamente para explicarla, sería contradictoria? En absoluto.[20] En este ámbito, como en otros, la verdadera cuestión no es la de optar por una posición en un dilema, sino construir una que sea capaz de superarlo, es decir de reconocer en el aura misma una instancia *dialéctica*: "El aura –escribe muy justificadamente Catherine Perret– no es un concepto ambiguo, es un concepto dialéctico apropiado para la experiencia dialéctica cuya estructura intenta pensar".[21] En lo sucesivo, toda la cuestión consiste en saber cómo dibujar esa estructura, cómo pensar el tiempo de esa dialéctica de la que Benjamin nos dio figuras tan "contradictorias".

Quizá no pueda esbozarse tal estructura y aclararse tal dialéctica sin hacer una elección teórica decisiva –en la que Walter Benjamin, me parece, nunca se comprometió del todo– en cuanto a la significación que puede revestir la *naturaleza cultual* del fenómeno aurático. Esta elección teórica, como se comprende, concierne con claridad al fondo mismo de la cuestión aquí debatida, entre ver, creer y mirar. ¿Qué es entonces un culto? Al pronunciar

19. "En cualquier medida en que el arte aspire a lo bello, e incluso cuando simplemente lo 'refleja', lo hace surgir desde el fondo mismo de los tiempos (como Fausto evoca a Helena). No hay nada de eso en las reproducciones técnicas (en ellas, lo bello no encuentra ningún sitio)", W. Benjamin, "Sur quelques thèmes baudelairiens", art. cit., pág. 199.

20. Pese a lo que sugieren al respecto R. Tiedemann, *Études sur la philosophie de Walter Benjamin*, *op. cit.*, pág. 109, y a continuación de él R. Rochlitz, "Walter Benjamin: une dialectique de l'image", art. cit., pág. 289. En su muy reciente obra, Catherine Perret insiste con razón sobre el hecho de que, "si hay realmente una cuestión del aura en Benjamin, ésta no se refiere en modo alguno a la cuestión de saber si hay que conservarla o liquidarla [...]", C. Perret, *Walter Benjamin sans destin*, *op. cit.*, pág. 105. No por ello es menos cierto que en Benjamin hay un conflicto en acción, que encuentra sus acentos extremos en la temática mesiánica y el uso que hace de la palabra "teología", por ejemplo. Al respecto, puede releerse la biografía de G. Scholem, *Walter Benjamin. Histoire d'une amitié* (1975), trad. P. Kessler, París, Calmann-Lévy, 1981 [Trad. cast.: *Walter Benjamin. Historia de una amistad*, Barcelona, Ediciones 62, 1987].

21. *Cf.* C. Perret, *op. cit.*, pág. 99.

esta palabra, nos orientamos espontáneamente hacia el mundo preciso de los actos de la creencia o la devoción –y bien digo al mencionar que se trata de un mundo "preciso", porque lo tenemos ante nuestros ojos en todas las imágenes, todas las puestas en escena en que indiscutiblemente se destaca en ganar poder–. Santo Tomás de Aquino, por ejemplo, enunciaba con una precisión y un radicalismo aparentemente sin discusión posible, que el culto en cuanto tal, lo que los griegos llamaban *eusebia* –la cualidad de ser irreprochable, inocente, por lo tanto "piadoso"–, no debía dirigirse sino a Dios, no se le debía más que a Dios.[22]

Pero esto se parece demasido al *double bind*, a la coacción de pensamiento de la que antes hablaba,[23] para no hacernos sentir la operación subyacente a ese radicalismo: sólo seréis inocentes, mis pobres fieles, si os sometéis a las leyes de las que yo –como clérigo– os garantizo que vienen del Altísimo; sólo seréis inocentes si hacéis voto de obediencia, de acatamiento, porque yo os digo ("en verdad, en verdad os digo"), las leyes os dicen que habéis nacido culpables, etcétera... Así se anudará, en mil y una vueltas y rodeos, el rizo que quiere hacernos identificar el simple cuidado (*cultus*) hacia el prójimo con el culto rendido al Otro bajo su muy preciso Nombre de Dios.[24] Por lo demás, basta examinar la historia de la palabra misma para comprender el carácter *derivado*, desviado, de ese sentido religioso y trascendente del culto. En principió, *cultus* –el verbo latino *colere*– designó simplemente el acto de habitar un lugar y ocuparse de él, cultivarlo. Es un acto relativo al lugar y a su gestión material, simbólica o imaginaria: un acto que simplemente nos habla de un *lugar obrado*. Una tierra o una morada, una morada o una obra de arte. Es por eso que el adjetivo *cultus* está vinculado tan explícitamente al mundo del *ornatus* y la "cultura" en el sentido estético del término.[25]

No busquemos un sentido "original". El mundo de la creencia, desde luego, debe de haber influido desde el inicio, si puede decirse así, en ese sentido de la palabra *cultus*. Entonces, la morada "obrada" por excelencia será la morada del dios, en la cual la relación profana –"habitar con", "habitar en"– se abre a una reciprocidad tranquilizante, protectora, sacralizada: "Como el dios que habitaba un lugar debía ser su protector natural, *colere*, al hablar de

22. Tomás de Aquino, *Summa theologiae*, IIa-IIae, 81, 1.

23. *Cf. supra*, págs 21-26.

24. Desde ese punto de vista, puede decirse que la función religiosa demuestra –aquí con dulzura, allá con crueldad– su propia dialéctica al imponer por un lado una ley moral de *humanidad*, por el otro un imperativo trascendental y literalmente *inhumano* frente al cual los sujetos están muy dispuestos a dar al dios –porque no está allí– todo lo que rehúsan a los otros hombres...

25. Cf. A. Ernout y A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, París, Klincksieck, 1959 (4a edición), págs. 132-133.

los dioses, tomó el sentido de 'estar a gusto en, habitar en, con' y luego 'proteger, querer' [...] y *colo* designó a la inversa el culto y los honores que los hombres rinden a los dioses, y pasó a significar 'honrar, rendir un culto a72
73

[...]"[26] De allí en más, puede parecer imposible –filológica e históricamente hablando– evocar un "valor de culto" asociado al aura de un objeto visual, sin hacer una referencia explícita al mundo de la creencia y las religiones constituidas. Sin embargo, parece muy necesario *secularizar*, resecularizar esta noción de aura –como el mismo Benjamin podía decir que "la rememoración es la reliquia secularizada" en el campo poético–[27] a fin de comprender algo de la eficacia "extraña" (*sonderbar*) y "única" (*einmalig*) de tantas obras modernas que, al inventar nuevas formas, tuvieron precisamente el efecto de "deconstituir" o deconstruir las creencias, los valores cultuales, las "culturas" ya informadas.[28] ¿No hemos señalado, por ejemplo en Tony Smith, cada uno de los criterios que constituyen la fenomenología típica del aura –los poderes conjugados de la distancia, la mirada, la memoria, el futuro implicado–, salvo ese carácter de "culto" entendido en el sentido limitado, devoto del término?

Por lo tanto, habría que secularizar la noción de aura, y hacer del "culto" así entendido la especie –histórica, antropológicamente determinada– de la que el aura misma, o el "valor cultual" en el sentido etimológico, sería el género. Benjamin hablaba del silencio como de una potencia de aura;[29] ¿pero para qué habría que anexar el silencio –esa experiencia ontológicamente "extraña" (*sonderbar*), esa experiencia siempre "única" (*einmalig*)– al mundo de la efusión mística o de la teología, aunque sea negativa? Nada obliga a ello, nada autoriza este forzamiento religioso,[30] aun cuando los primeros *monumentos* de esta experiencia pertenezcan –era fatal– al mundo religioso como tal.

Benjamin hablaba además, en términos implícitamente auráticos, de la "lengua incomparable de la calavera" cuando ésta se nos aparece, cuando nos mira: "Une la ausencia total de expresión (la negrura de las órbitas) a la

26. *Ibid.*, pág. 132.

27. W. Benjamin, "Zentralpark", art. cit., pág. 239.

28. Lo que no quiere decir que permanecen y permanecerán impermeables a ese fenómeno constante, voraz, siempre capaz de vueltas que lo salvan, que es la creencia. Es por eso que, desde luego, sigue siendo urgente la necesidad de una crítica social del mismo mundo artístico.

29. W. Benjamin, "Zentralpark", art. cit., pág. 232.

30. A este respecto, *cf.* J. Derrida, "Comment ne parler. Dénégations" (1986), *Psyché. Inventions de l'autre*, París, Galilée, 1987, págs. 535-595.

31. W. Benjamin, *Sens unique. Enfance berlinoise. Paysages urbains*, trad. J. Lacoste, París, Les Lettres Nouvelles, 1978, pág. 190 [Trad. cast.: *Dirección única*, Madrid, Alfaguara, 1988; *Infancia en Berlín hacia 1900*, Madrid, Alfaguara, 1990].

expresión más salvaje (la mueca de la dentadura)".[31] ¿De qué se trata en este caso, si no del enunciado mismo de una *doble distancia* que el objeto visual nos impone allí cruelmente, hasta melancólicamente? ¿Pero por qué habría que hacer *además* de todas las calaveras objetos para la religión, como si la calavera no fuera la cabeza de cualquier hijo de vecino –creyente o no, cada uno la lleva directamente bajo el rostro, al que de todas maneras inquieta o inquietará–, y como si el uso hiperbólico que la iconografía religiosa hace de ella (pensemos en las catacumbas "adornadas" de los capuchinos de Roma o Palermo) prohibiera incluirla en un catálogo de objetos seculares?... ¿E incluso, como lo hacía el mismo Benjamin –y con un tono bastante batailleano–, en un catálogo de "artículos de fantasía"?

aura/ síntoma, Secularización del "aura"

Hay que secularizar el aura, hay que refutar por lo tanto la anexión abusiva de la aparición al mundo religioso de la epifanía. La *Erscheinung* benjaminiana expresa ciertamente la epifanía –allí se encuentra su memoria histórica, su tradición–, pero del mismo modo expresa, y literalmente, el síntoma: indica por consiguiente el valor de epifanía que puede asumir el menor síntoma (y aquí, como en otras zonas de Benjamin, Proust no está lejos), o el valor de síntoma que fatalmente asumirá toda epifanía. En ambos casos, hace de la aparición un concepto de la *inmanencia visual* y fantasmática de los fenómenos o los objetos, no un signo enviado desde su ficticia región de trascendencia. Entre muñecas y bobinas, entre cubos y sábanas, los niños no dejan de tener "apariciones", sin ninguna duda: ¿significa eso decir que son sus devotos? Desde luego que no, si *juegan* con ellas, vale decir si manejan libremente todas las contradicciones sobre las cuales el lenguaje, descubierto poco a poco en sus oposiciones fonemáticas y significantes, les abre los ojos, dando el tinte plomizo de la angustia a su alegría "infantil" o bien haciendo estallar en risas su angustia frente a la ausencia...[32]

La aparición, por lo tanto, no es patrimonio de la creencia –es cuando cree esto que el hombre de lo visible se encierra en la tautología–. La distancia no es patrimonio de lo divino, como se pretende con demasiada frecuencia: no es más que uno de sus predicados históricos y antropológicos, aun cuando en su definición histórica y antropológica se incluya la voluntad de imponerse como su tema por excelencia. En Petrarca, el *aura* no es más que un juego de palabras con *Laura*, la mujer siempre demasiado distante –siem-

32. Así, no tiene sentido imaginar un *infans* que sufra de neurosis obsesiva. Desde un punto de vista freudiano, ésta exige la constitución ya coaccionante del orden del lenguaje y la constitución edípica del complejo de castración. Los ~~mismos~~ "rituales" infantiles son clínicamente mal interpretados cuando se los atribuye a la neurosis obsesiva. Agradezco a Patrick Lacoste [illegible] no puedo sino [illegible] re la estructura obsesiva en general: *Contraintes de pensée, contrainte à penser. La magie lente*, París, PUF, 1992.

pre "extraña", siempre "única"– que desgrana en su texto toda una red significante del deseo y el arte poética, aquí su laurel o su oro (*lauro*, *oro*), allá su aurora (*aurora*) convocada, etcétera.[33] *Aura* no es *credo*: su silencio está muy lejos de tener el discurso de la creencia como única respuesta adecuada. Por eso, no sólo ángeles se nos aparecen: el vientre materno, "escudo de vitela tensa", lo hace ciertamente en nuestros sueños, el mar se aparece sin duda a Stephen Dedalus en una doble distancia que le hace ver *también* un tazón de humores glaucos y, con ellos, una pérdida sin remedio, sin religión alguna. *Die* se nos *aparece* claramente en el tiempo dialéctico de su visión prolongada, entre su extensión geométrica propia y la intensidad de su cromatismo oscuro, entre el valor nominal de su título y su angustiante valor verbal.

Por último, cuando Walter Benjamin evoca la imagen aurática diciendo que, al mirarnos, "es ella la que se adueña de nosotros", nos habla aún del poder de la distancia como tal, y no de un poder vagamente divino, aunque oculto, aunque él mismo esté distante.[34] La ausencia o la distancia no son figuras de lo divino; son los dioses quienes procuran, en el habla de los seres humanos, darse como las únicas figuras posibles y verosímiles (signo de su carácter ficcional) de una obra sin recursos de la ausencia y la distancia.[35] Repitamos con Benjamin que la religión constituye evidentemente el paradigma histórico y la forma antropológica ejemplar del aura, y es por eso que no hay que dejar de interrogar a los mitos y los ritos en que se origina toda nuestra historia del arte: "En el origen, el culto expresa la incorporación de la obra de arte a un conjunto de relaciones tradicionales. Es sabido que las obras de arte más antiguas nacieron al servicio de un ritual..."[36] No obsta: entre Dante y James Joyce, entre Fra Angélico y Tony Smith, la modernidad nos permitió precisamente quebrar ese vínculo, abrir esa relación cerrada. La resimbolizó enteramente, la agitó en todos los sentidos, la desplazó, la conmovió. Ahora bien, al hacerlo, nos dio acceso a algo así como su fenomenología fundamental.

Se trata una vez más de la distancia, *la distancia como choque*. La distan-

33. Al respecto, *cf.* el estudio de G. Contini, "Préhistoire de l'*aura* de Pétrarque" (1957), *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Turín, Einaudi, 1970, págs. 193-199.

34. W. Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle*, *op. cit.*, pág. 464.

35. ¿Hace falta precisar que una puntualización semejante habría sido superflua hace diez o veinte años? Pero la crisis del tiempo –creencias, tautologías– exige, según parece, volver a clarificar esta posición.

36. W. Benjamin, "L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductivité technique", art. cit., pág. 147.

37. W. Benjamin., "Sur quelques thèmes baudelairiens", art. cit., págs. 152-163, en que se

cia como capacidad de alcanzarnos, de tocarnos,[37] la distancia óptica capaz de producir su propia conversión háptica o táctil. Por un lado, entonces, se habrá encontrado resimbolizada el aura, dando origen, entre otras cosas, a una nueva dimensión de lo *sublime*, en la medida misma en que en éste se convertía en "la forma pura de lo que surge".[38] Pensemos en Newman, Reinhardt, Ryman; pensemos además en Tony Smith. Por otro lado –o más bien conjuntamente–, el aura debe haber vuelto en parte a las condiciones formales elementales de su aparición: una doble distancia, una doble mirada (en que el mirado mira al mirante), un trabajo de la memoria, una protensión. Hablo de fenomenología porque esta *inmanencia visual* del aura había encontrado, contemporáneamente a Benjamin –en 1935, para ser exactos–, una expresión fenomenológica precisa y admirable. Se trata de la famosa obra de Erwin Straus, *Vom Sinn der Sinne* ("Del sentido de los sentidos"), que se enfrentaba en profundidad con toda la psicología de inspiración cartesiana: cercana en esto, y de manera muy explícita, al trabajo realizado antes que él por Husserl.[39]

Ahora bien, ese voluminoso tratado culmina precisamente su recorrido demorándose en una reflexión sobre las "formas espaciales y temporales del sentir", que no es otra cosa más que una reflexión sobre la distancia misma.[40] Ésta se define como una "forma espaciotemporal" –una "trama singular de espacio y tiempo", nos gustaría decir–, una *forma fundamental del*

---

convoca, además de Baudelaire, a Bergson (*Materia y memoria*), Proust y Freud (y de éste, no por casualidad, "Más allá del principio del placer").

38. C. Perret, *Walter Benjamin sans destin*, *op. cit.*, pág. 104 (mención de lo sublime en pág. 106). Sobre la cuestión de lo sublime, destaquemos la hermosa antología colectiva (firmada por J.-F. Courtine, M. Deguy, E. Escoubas, P. Lacoue-Labarthe, J.-F. Lyotard, L. Marin, J.-L. Nancy y J. Rogozinski) *Du sublime*, París, Belin, 1988, que inaugura una colección significativamente denominada "Lo extremo contemporáneo". En este libro, la figura de Benjamin aparece en concepto de fundador en el estudio de P. Lacoue-Labarthe ("La vérité sublime", *ibid.*, págs. 146-147), y la de Bataille en el texto de J.-L. Nancy ("L'offrande sublime", *ibid.*, pág. 74). Hay que señalar además la importancia de esta noción –vinculada a lo "fundamentalmente abierto, como inmensidad del futuro y el pasado"– en el trabajo sobre el cine de G. Deleuze, *Cinema 1. L'image-mouvement*, París, Minuit, 1983, págs. 69-76 [Trad. cast.: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984]. En la esfera aquí explorada, hay que citar ante todo el célebre texto de B. Newman, "The Sublime is Now" ([illegible]), *Selected Writings and Interviews*, dir. J. P. O'Neill, Nueva York, Knopf, 1990, págs. 170-173.

39. Erwin Straus, *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie* (1935), trad. G. Thines y J.-P. Legrand, Grenoble, Millon, 1989, págs. 25-60 (introducción). Las *Meditaciones cartesianas* de Husserl se citan en la pág. 30, y los traductores (*ibid.*, pág. 14) proponen con razón comparar la empresa de Erwin Straus con las clases dadas por Husserl so- [illegible] (Cf. E. Husserl, *Ding und* [illegible] Nijhoff, 1973.

40. E. Straus, *Du sens des sens*, *op. cit.*, págs. 609-632.

sentir que posee el privilegio ontológico de proporcionar "su dimensión común a todas las diversas modalidades sensoriales".[41] La distancia constituye desde luego el elemento esencial de la visión en general, pero la tactilidad misma no puede no pensarse como una experiencia dialéctica de la distancia y la proximidad:

> El movimiento táctil se inicia por un acercamiento que comienza en el vacío y termina cuando vuelve a alcanzar el vacío. Ya sea que toque el objeto minuciosamente o que lo encuentre por azar y de manera irreflexiva, en ambos casos lo abordo a partir del vacío. La resistencia hallada interrumpe el movimiento táctil que se termina en el vacío. Ya sea el objeto tan pequeño que quepa en mi mano o que deba explorarlo siguiendo sus superficies y sus aristas, sólo puedo tener una impresión de él en la medida en que lo *separo* del vacío adyacente. No obstante, mientras mi mano entra en contacto con el objeto al deslizarse sobre su superficie, yo mantengo un intercambio continuo que se caracteriza por un acercamiento a partir del vacío y un retorno a éste; en ausencia de tales oscilaciones fásicas del movimiento táctil, yo permanecería inmóvil en un punto invariable. Se siente la tentación de comparar esta oscilación con la de la contracción muscular normal. Así, pues, en cada impresión táctil, *lo otro*, es decir la distancia como vacío, se da juntamente con el objeto que se aparta de éste.[42]

Tal vez, cuando *vemos* algo que de improviso nos *toca*, no hagamos otra cosa que abrirnos a una dimensión esencial de la *mirada*, según la cual mirar se convertiría en el juego asintótico de lo cercano (hasta el contacto, real o fantasmático) y lo lejano (hasta la desaparición y la pérdida, reales o fantasmáticas). En todo caso, si seguimos a Erwin Straus, eso significa que en la experiencia sensorial la distancia no es ni objetivable –ni siquiera en cuanto objeto percibido: "La distancia no es sentida; antes bien, es el sentir lo que revela la distancia", escribe– ni susceptible de una abstracción conceptual, dado que "sólo existe para un ser que se orienta hacia el mundo por el sentir".[43] Eso significa, además, que la distancia siempre es doble y siempre virtual, porque "el espacio siempre debe volver a conquistarse y la frontera que separa el espacio cercano del espacio alejado es un límite variable".[44] La distancia siempre es doble; en definitiva, esto quiere decir que *la doble distancia es la distancia misma*, en la unidad dialéctica de su latido rítmico, temporal.

> *La distancia (die Ferne) es la forma espaciotemporal del sentir*. En esta proposición, la palabra "distancia" debe ser comprendida como lo que designa la polaridad

41. *Ibid.*, pág. 615.
42. *Ibid.*, pág. 614.
43. *Ibid.*, pág. 616.
44. *Ibid.*, pág. 618 (E. Straus da aquí ejemplos patológicos que más tarde hará suyos Merleau-Ponty).

de lo "cercano" y lo "alejado", de la misma manera que la palabra "día" comprende el día y la noche. [...] En efecto, es imposible hablar de la distancia y el futuro sin referirse simultáneamente a la proximidad y el presente. [...] La distancia, por lo tanto, es verdaderamente la forma espaciotemporal del sentir. En la experiencia sensorial, el tiempo y el espacio no están separados aún en dos formas distintas de aprehensión fenoménica. Así, pues, la distancia no es simplemente la forma espaciotemporal del sentir, es igualmente la forma espaciotemporal del movimiento viviente. Lo cercano y lo alejado sólo existen para mí en la medida en que me oriento hacia el mundo y tiendo en el deseo hacia lo que no poseo, y que además me modifico a mí mismo al desear lo otro. La razón de que no pueda hacer la experiencia de la proximidad y el alejamiento es que puedo acercarme a algo. La tercera dimensión, la profundidad espacial, no es por lo tanto un mero fenómeno óptico. El sujeto que ve es un ser dotado de movimiento y sólo a un sujeto semejante se le revela el espacio en la articulación de regiones de distanciedad (*Abstaendigkeit*).[45]

Estas proposiciones fundamentales volverán a ser articuladas una década más tarde por Merleau-Ponty en algunas páginas célebres de la *Fenomenología de la percepción*, en las que la cuestión del espacio se referirá en lo sucesivo al paradigma de la *profundidad*. Y también allí comprobaremos que al reflexionar sobre esa *distancia que se abre ante nosotros*, sale a la luz –y se oscurece al mismo tiempo, podría decirse– una estructura dialéctica, desdoblada, paradójica. En efecto, puede decirse que el objeto visual, en la experiencia de la profundidad, se da a distancia; pero no puede decirse que esa distancia misma esté dada con claridad. En la profundidad, el espacio *se da*, pero se da distante, se da como distancia, vale decir que se retira y en cierto sentido se disimula, siempre *aparte*, siempre productor de una separación o un espaciamiento.[46]

¿Qué ocurre entonces con esta distancia frontalizada, por decirlo así, esta distancia presentada ante nosotros y al mismo tiempo retirada, a la que se denomina profundidad? Merleau-Ponty impugnaba en principio las concepciones triviales y clásicas, según las cuales la profundidad sería objetivable ni bien se la reubicara en un contexto de relaciones definidas, tales como la convergencia de los ojos, el tamaño aparente de la imagen óptica o la legitimación de un punto de vista perspectivo. Todas esas concepciones, que equivalen a concebir la profundidad como una "anchura considerada de perfil", suponen un mundo estable, relaciones regulares, "objetos indeformables".[47] Pero el mundo estético –en el sentido de la *aisthesis*, es decir de la sensoria-

45. *Ibid.*, págs. 612 y 617.

46. M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, págs. 294-309. *Cf.* el co- [illegible] Millon, 1991, págs. 235-261.

47. M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, págs. 295-297.

lidad en general– no tiene nada de estable para el fenomenólogo; *a fortiori* el de la estética –en el sentido del mundo obrado de las artes visuales–, que no hace sino trabajar para modificar las relaciones y deformar los objetos, los aspectos. En ese sentido, en consecuencia, la profundidad no se reduce en modo alguno a un parámetro, una coordenada espacial. Merleau-Ponty descubría en ella, más bien, el paradigma mismo en que *se constituye el espacio* en general –su "dimensionalidad" fundamental, su despliegue esencial–:

> [Hay que] comprender que el espacio no tiene tres dimensiones, ni más ni menos, como un animal tiene dos o cuatro patas, y que las dimensiones son deducidas por las diversas métricas en una dimensionalidad, un ser polimorfo que las justifica todas sin ser completamente expresado por ninguna.[48]

Es por eso que el espacio –en el sentido radical que esta palabra toma a partir de aquí– no se da al dejarse medir, al objetivarse. El espacio es distante, el espacio es profundo. Sigue siendo inaccesible –por exceso o por defecto– cuando está siempre *allí*, alrededor y delante nuestro. Entonces, nuestra experiencia fundamental será sin duda experimentar su *aura*, es decir la aparición de su distancia y el poder de ésta sobre nuestra mirada, sobre nuestra capacidad de sentirnos mirados. El espacio está siempre *más allá*, pero esto no quiere decir que esté en otra parte o sea abstracto porque, desde luego, está, sigue estando *allí*. Significa simplemente que es una "trama singular de espacio y tiempo" (lo que quiere decir exactamente que, así entendido, el espacio no es sólo "espacio"). Por eso, ya en sí mismo es para nosotros un elemento de *deseo*, de protensión, lo que Merleau-Ponty consideraba con claridad cuando hablaba de una profundidad naciente bajo la mirada que "busca", según un cuerpo absorbido en sus "tareas" y susceptible de un "movimiento", aunque sea abstracto.[49] Significativamente, en esas mismas páginas se trataba todavía de una temporalización dialéctica en la que la distancia podía deducirse de una relación del deseo con la *memoria* –como dos modalidades conjuntas de un poder de la ausencia y la pérdida.[50]

Finalmente, si la profundidad distante queda así elevada al rango de una dimensionalidad fundamental, no habrá que imaginarse que supera los pro-

48. M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, París, Gallimard, 1964, pág. 48 [Trad. cast.: *El ojo y el espíritu*, Barcelona, Paidós, 1986].

49. M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, págs. 117, 129, 304.

50. *Ibid.*, págs. 306-307, con lo que podrán cotejarse estas palabras de Pierre Fédida, hecha salvedad del desplazamiento del punto de vista (que sustituiría la *tarea* de que habla el fenomenólogo por el *deseo* mencionado por el psicoanalista): "La ausencia da contenido al objeto y asegura un pensamiento al alejamiento. Literalmente: no se resuelve en el pasado. Entonces lo lejano es lo que acerca y lo ausente –más bien que la ausencia– es una figura del retorno, así como se habla del de lo reprimido", P. Fédida, *L'absence*, *op. cit.*, pág. 7.

blemas de masa, los problemas de escultura que encontramos en Judd, Morris o Tony Smith. La profundidad no es lo que se escaparía "detrás" de un cubo o un paralelepípedo minimalista; al contrario, sólo debería recibir su definición más radical al estar *implicada* en ellos, en la medida en que la organización visual de esos volúmenes geométricos –cromatismos, fluorescencias, reflexiones, diafaneidades o tensiones de los materiales– se vuelve capaz de producir una *voluminosidad* "extraña" y "única", una voluminosidad "apenas calificable" que Merleau-Ponty había terminado por concebir de acuerdo con una dialéctica del *espesor* y la *profundidad*:

> Bajo la profundidad como relación entre cosas o incluso entre planos, que es la profundidad objetivada, separada de la experiencia y transformada en anchura, es preciso redescubrir una profundidad primordial que da su sentido a aquélla y que es el espesor de un medio sin cosa. Cuando nos dejamos estar en el mundo sin asumirlo activamente, o en las enfermedades que propician esta actitud, los planos ya no se distinguen unos de otros, los colores ya no se condensan en colores superficiales, se difunden en torno de los objetos y se convierten en colores atmosféricos; por ejemplo, el enfermo que escribe en una hoja de papel debe atravesar con su pluma cierto espesor de blanco antes de llegar al papel. Esa voluminosidad varía con el color considerado, y es como la expresión de su esencia cualitativa. Hay por lo tanto una profundidad que aún no tiene lugar entre los objetos, que, con mayor motivo, no evalúa todavía la distancia de uno a otro, y que es la simple apertura de la percepción a un espectro de cosa apenas calificado.[51]

Ese "espectro de cosa apenas calificado", esa pura "voluminosidad" –palabra admirable, destaquémoslo, que conjuga dos estados normalmente contradictorios de la visión, el *volumen* táctil o construido, y la *luminosidad* óptica imposible de circunscribir–, todo esto, ¿no nos devuelve a las condiciones mismas en las cuales pudo tener inicio una obra como la de Tony Smith, más allá o al margen de su aspecto constructivo, geométrico? Vimos, en efecto, que el artista se ocupaba de problemas constructivos –de arquitectura, de vivienda– sin haber producido jamás el menor volumen que le hubiera parecido adecuado a todo lo que esperaba de la *escultura*. Lo que nos cuenta de su experiencia nocturna en la ruta de Nueva Jersey nos enseña, en efecto –aunque sea a título de parábola teórica–, que en cierto modo esperaba la posibilidad "extraña" y "única" de un *suplemento* fenomenológico a toda definición trivial del espacio (la de un cubo, por ejemplo). Y ese suplemento apunta una vez más al *aura*, esa "lejanía puntuada" del paisaje nocturno que contempló en esa ruta, esa "cercanía profundizada" y distanciada que hoy experimentamos ante sus grandes esculturas.

51. M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, pág. 307-308.

Puesto que frente a los volúmenes negros de Tony Smith nos encontramos en parte como lo estuvo él mismo ante la noche o dentro de ella; es decir que quedamos librados a la "voluminosidad" más simple como si estuviéramos perdidos en un bosque: está allí, cerca y tangible bajo nuestros pasos, en torno de nosotros, pero su mera *oscuridad* introduce el elemento no mensurable de un alejamiento recíproco, un espaciamiento, una soledad. Además, la obra nos coloca –como la noche había colocado a Tony Smith– en el "bosque de símbolos" de una memoria estética, casi arqueológica, que hace de sus esculturas monumentos para la memoria lo mismo que lugares para su desasimiento. La *doble distancia*, por lo tanto, está claramente en obra, y en varios niveles, en esos volúmenes virtualmente vaciados, en esos vacíos visualmente compasificados...

No lo está únicamente en Tony Smith, por supuesto. Aparece también de manera admirable en Robert Morris, por ejemplo, que trabajó sistemáticamente para *inquietar las circunscripciones* de objetos empero tan evidentes como los cubos o los paralelepípedos: el sonido que salía del volumen de 1961, el revestimiento reflectante adoptado en 1965, la fibra de vidrio casi opalescente de los nueve elementos de 1967 (*figs. 21, 23 y 30*), todo eso tendía a *"auratizar" la geometría*, por decirlo así, a presentarla distante, espaciada, equívoca. Una obra de 1968-1969 llegaba a radicalizar, de manera explícita, esta heurística de la imposible distancia: obra sin cerca ni lejos, obra perfectamente intangible y que no obstante acariciaba todo el cuerpo y a su espectador, obra sin punto de vista asignado, sin cerca ni lejos, lo repito, por lo tanto sin detalle y sin marco: una simple producción de vapor (*fig. 33*). Con ella, Robert Morris acababa de "fabricar el aura" en el sentido más literal del término, porque en griego y latín *aura* no designaba otra cosa que una exhalación sensible, por lo tanto *material*, antes de que se desprendiera su sentido "psíquico" o "espiritual", raro en griego y prácticamente inexistente en latín.[52]

De modo que habrá que denominar *aura* a esa cosa sin contornos que Michael Fried llamaba "teatro" y señalaba tan justamente en el arte minimalista, pero para experimentarla como el elemento realmente insoportable y antimodernista de este género de obras. En efecto, era insoportable –en especial con respecto a una lectura demasiado canónica de Walter Benjamin– que unas obras modernas pudiesen *no* caracterizarse por una decadencia del *aura*, para fomentar muy por el contrario algo así como una nueva forma aurática. Sin duda, lo que Michael Fried no soportaba en esas obras era la *distancia crítica*, a la vez cuando evocaba su "temporalidad de tiempo pasado y

aura: insoportabilidad.

52. *Cf.* A. Ernout y A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, *op. cit.*, pág. 59.

venidero, *que se acerca y se aleja simultáneamente*" y su corolario fenomenológico que comparaba con la experiencia "de ser puesto a distancia, o invadido por la presencia silenciosa de otra persona".[53]

Experiencia efectivamente invasora la de ser mantenido a distancia por una obra de arte, es decir que ésta inspire respeto. No hay duda de que Michael Fried temió tener que vérselas con nuevos objetos de culto (y se comprende ese miedo). Sin embargo, admitía claramente –dado que hablaba de teatro– que la *presencia* en juego no era, justamente, más que un juego, vale decir una fábula, una *facticidad* reivindicada como tal. Y que esa temporalidad, esa *memoria*, no eran arcaicas o nostálgicas, es decir que se desarrollaban de manera *crítica*.[54] Aún hace falta comprender la asociación de todos esos términos. ¿Qué es una imagen crítica? ¿Qué es una presencia no real?

53. M. Fried, "Art and Objecthood", art. cit., págs. 17 y 26.

54. Repitamos que todo esto no constituye en absoluto una prerrogativa específica del minimalismo: éste no da más que su forma ejemplar. La doble distancia está en acción en los más sutiles diseños murales de Sol LeWitt, lo mismo que en las esculturas de Richard Serra; lo está en Judd, Stella (cuya "sensación de distancia" fue evocada por G. [illegible], "Le démontage de l'image ou le regard séducteur des signes vides. À propos de Frank Stella", *Cahiers du Musée national d'Art moderne*, n° 32, 1990, pág. 33); lo está en la obra de Smithson y muchos otros. Yo mismo intenté examinarla a propósito de algunas obras más recientes que no están fatalmente vinculadas a la esfera minimalista como tal: por ejemplo en el pintor Christian Bonnefoi ("Éloge du diaphane", *Artistes*, n° 24, 1984, págs. 106-111), en una obra de James Turrell [illegible] "...deur", [illegible] n° 16, prim[illegible] Pascal Convert ("La demeure - Apparentement de l'artiste", *Pascal Convert, Œuvres de 1980 à 1992*, Burdeos, CAPC-Musée d'Art Contemporain, 1992, págs. 12-47).

La imagen crítica

¿Qué es una imagen crítica? Al reintroducir –es cierto que temerariamente– la fenomenología del aura hasta en una producción reputada de "tautológica" o "específica" de la escultura contemporánea, he intentado formular la hipótesis más general de una condición de la experiencia aurática con respecto a la cual la cuestión de la creencia –en cuanto dependiente de un *credo*, de un orden del discurso– ya ni siquiera se plantearía, porque esta condición de experiencia no haría sino revelar una forma originaria de la sensorialidad. En ese sentido podemos decir que el cubo negro de Tony Smith, lo mismo que la expansión vaporosa de Robert Morris, nos "miran" desde un lugar susceptible de llevar nuestro "ver" a un retorno a las condiciones fundadoras de su propia fenomenología. También en ese sentido, podemos decir que una tal experiencia visual –por más rara que sea– logra superar el dilema de la creencia y la tautología: por abajo, en cierto modo.

Pero no hemos hecho sino la mitad del camino. Puesto que, como se comprobará, el movimiento se consuma también "hacia lo alto". Al presentar las obras de Tony Smith o Robert Morris como *imágenes dialécticas*, indiqué por anticipado que, por más "simples" que fueran en apariencia, en sí mismas no eran "formas elementales" sino formas complejas que hacían algo más que transmitir las condiciones de meras experiencias sensoriales. Hablar de imágenes dialécticas es como mínimo tender un puente entre la doble distancia de los *sentidos* (los sentidos sensoriales, en este caso el óptico y el táctil) y la de los *sentidos* (los sentidos semióticos, con sus equívocos, sus espaciamientos propios). Ahora bien, ese puente, o ese vínculo, no es en la imagen ni lógicamente derivado ni ontológicamente secundario ni cronológicamente posterior: también él es originario, nada menos. Desde luego, no era *a posteriori* sino desde el principio que el cubo de Tony Smith

articulaba su doble distancia y su oscuridad sensoriales con su doble distancia y su oscuridad significantes: desde el principio tenía lugar el *après-coup*, desde el principio se producía la "noche" visual en el elemento conmemorativo de un "bosque de símbolos". Y la relación de esas dos distancias ya desdobladas, la relación de esas dos oscuridades constituye en la imagen –que no es ni pura sensorialidad ni pura conmemoración– eso mismo que hay que denominar su *aura*.

Sería deseable decir entonces que aquí la doble distancia es originaria, y que la *imagen es originariamente dialéctica*, crítica. Hay que cuidarse sin embargo de toda acepción trivial en cuanto a este "origen": sólo lo denomino así porque, justamente, ya está desdoblado, o es *diferante*.[1] Sólo lo denomino así porque interviene en Walter Benjamin en calidad de concepto, éste mismo dialéctico y crítico.

> El origen, aun cuando es una categoría enteramente histórica, no tiene sin embargo nada que ver con la génesis de las cosas. El origen no designa el devenir de lo que ha nacido, sino ciertamente de lo que está naciendo en el devenir y la declinación. El origen es un remolino en el río del devenir y arrastra en su ritmo la materia de lo que está apareciendo. El origen nunca se da a conocer en la existencia desnuda, evidente, de lo fáctico, y su rítmica sólo puede percibirse en una doble óptica. Por una parte, exige ser reconocido como una restauración, una restitución, por la otra como algo que por eso mismo está inconcluso, siempre abierto. [...] Por consiguiente, el origen no emerge de los hechos comprobados, sino que se refiere a su prehistoria y su posthistoria.[2]

De este texto, que por sí solo merecería un comentario *in extenso*, podemos retener aquí al menos tres cosas. Primero, *el origen no es un concepto*, discursivo o sintético, a la manera en que lo consideraba un filósofo neokantiano como Hermann Cohen, por ejemplo. No es una estricta categoría lógica *porque es un paradigma histórico*, "enteramente histórico", insiste Benjamin, que también aquí parece separarse de Heidegger.[3] En segundo lugar, *el origen no es la "fuente"* de las cosas, lo que nos aleja tanto de todas las filosofías arquetípicas como de una noción positivista de la historicidad: el origen no es una "fuente", no tiene por tarea contarnos "la génesis de las cosas" –cosa que por otra parte verdaderamente nos desvelaría– ni sus condiciones

1. "La diferancia [différance] es el 'origen' no pleno, no simple, el origen estructurado y diferante de las diferencias. La palabra 'origen', por lo tanto, ya no le conviene", J. Derrida, "La différance" (1968), *Marges – De la philosophie*, París, Minuit, 1972, pág. 12 [Trad. cast.: *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1989].

2. [illegible] rion, 1985, págs. 43-44 [Trad. cast.: *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990].

3. *Cf.* R. Tiedemann, *Études sur la philosophie de Walter Benjamin*, *op. cit.*, págs. 79-92.

eidéticas supremas, aunque esté al margen de toda factualidad evidente (sería absurdo, por ejemplo, afirmar que la experiencia nocturna de Tony Smith constituye como tal el "origen" de su escultura).

Si seguimos a Benjamin, comprendemos entonces que el origen no es ni una idea de la razón abstracta ni una "fuente" de la razón arquetípica. Ni idea ni "fuente", sino *"un remolino en el río"*. Lejos de la fuente, mucho más cerca de nosotros de lo que imaginábamos, en la inmanencia del devenir mismo –y es por eso que se dice que depende de la historia y ya no de la metafísica–, el origen surge ante nosotros *como un síntoma*. Vale decir, una especie de formación crítica que, por un lado, cambia el curso normal del río (allí reside su aspecto de catástrofe, en el sentido morfológico de la palabra), y por el otro hace resurgir cuerpos olvidados por el río o el glaciar más arriba, cuerpos que "restituye", hace aparecer, *vuelve visibles* súbita pero momentáneamente: allí reside su aspecto de choque y de *formación*, su poder de morfogénesis y "novedad" siempre inconclusa, siempre *abierta*, como tan bien lo dice Walter Benjamin. Y en ese conjunto de imágenes "que están naciendo", Benjamin no ve además sino ritmos y conflictos: es decir, una verdadera dialéctica en acción.

origen / síntoma.

Por eso debemos volver al motivo de la imagen dialéctica, y profundizar aquello en que antes nos había dejado el análisis de *Die*.[4] En lo sucesivo tenemos que reconocer ese movimiento dialéctico en toda su dimensión "crítica", es decir a la vez en su dimensión de crisis o síntoma –como el remolino afecta el curso del río– y en la de análisis crítico, de reflexividad negativa, de intimación –como el remolino revela y acusa la estructura, el lecho del río mismo–. Tal vez tengamos alguna oportunidad de comprender mejor lo que quería decir Benjamin al escribir que "sólo las imágenes dialécticas son imágenes auténticas" y por qué, en ese sentido, una imagen auténtica debería darse como *imagen crítica*: una imagen en crisis, una imagen que critica la imagen –capaz, por lo tanto, de un efecto, de una eficacia teórica–, y por eso mismo una imagen que critica nuestras maneras de verla en el momento en que, al mirarnos, nos obliga a mirarla verdaderamente. Y a escribir esa misma mirada, no para "transcribirla" sino ciertamente para constituirla.[5]

En primer lugar, intentemos precisar, por poco que sea, la exigencia de esta primera imagen del origen dada al mismo tiempo como imagen de la dialéctica y como dialéctica de la imagen. El remolino en el río funciona aquí como la alegoría de un proceso que proporciona a la vez la aprehensión

4. *Cf. supra*, págs. 60-76.

5. Dicho esto para recordar el final esencial, al cual volveré, del texto de Benjamin antes citado: "Y la lengua es el lugar donde es posible abordarlas [las imágenes dialécticas] [...]", W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e^ siècle*, *op. cit.*, pág. 479.

de una estructura y la de su puesta en "estado de *shock*", por decirlo así. Pensamos en esa otra imagen presentada en el *Origen del drama barroco*, la imagen de una constelación frente a los cuerpos celestes que organiza –pero sin someterlos exactamente a un concepto o una ley–,[6] y de la que uno imagina que también sufre, de tanto en tanto, las catástrofes volcánicas, las conjunciones excepcionales, los choques de meteoros, los *big bangs* en que el origen se renueva cada vez. Así, la noción de dialéctica está dominada en Benjamin por un papel nunca apaciguado de lo *negativo*, lo que a menudo hace pensar en el modo como, en la misma época, también Georges Bataille "negativizaba" su lectura de Hegel.[7] Volver a convocarla hoy exige que pensemos la estructura *con* la interrupción sintomal de su proceso legítimo; es decir que conservemos preciosamente las conquistas del estructuralismo, criticando todo lo que en él haya podido prestarse a una interpretación idealista –generalmente neokantiana– de la estructura misma.[8]

Hay, efectivamente, una estructura en obra en las imágenes dialécticas, pero que no produce formas bien formadas, estables o regulares, sino formas en formación, transformaciones y por lo tanto efectos de perpetuas *deformaciones*. En el nivel del sentido, produce ambigüedad –"la ambigüedad es la imagen visible de la dialéctica", escribía Benjamin–,[9] que no se concibe aquí como un estado simplemente mal determinado, sino como una verdadera ritmicidad del *choque*. Una "conjunción fulgurante" que constituye toda la belleza de la imagen y que también le confiere todo su valor crítico, entendido en lo sucesivo como valor de *verdad*, que Benjamin quiere aprehender en las obras de arte mediante una torsión sorprendente del motivo platónico, clásico, de la belleza como revelación de lo verdadero: es cierto, dice, "la verdad es un contenido de la belleza. Pero no aparece en el develamiento, antes bien, en un proceso que podría designarse analógicamente como el abrasa-

6. W. Benjamin, *Origine du drame baroque...*, *op. cit.*, pág. 31: "Las ideas son a las cosas lo que las constelaciones a los planetas. En principio, esto quiere decir lo siguiente: no son ni su concepto ni su ley". Sobre el paso en Benjamin de la "idea" al "origen" y a la "dialéctica", *cf.* en especial R. Tiedemann, *Études sur la philosophie de Walter Benjamin*, *op. cit.*, págs. 73-94, y sobre todo B. Menke, *Sprachfiguren. Name, Allegorie, Bild nach Benjamin*, Munich, Fink, 1991, págs. 239-393.

7. Sobre la dialéctica benjaminiana como "dialéctica negativa", *cf.* S. Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics: T. W. Adorno, W. Benjamin and the Frankfurt Institute*, Hassocks (Gran Bretaña), The Harvester Press, 1977 [Trad. cast.: *El origen de la dialéctica negativa: T. W. Adorno, W. Benjamin y el Instituto de Francfort*, México, Siglo XXI, 1980].

8. Para una crítica de esta interpretación idealista de la forma y la estructura en el campo de la historia del arte, *cf. Devant l'image*, *op. cit.*, págs. 153-168 y 195-218.

9. [illegible] y comentado por R. Tiedemann, *Études sur la p*[illegible] *op. cit.*, págs. 124-125, así como por C. Perret, *Walter Benjamin sans destin*, *op. cit.*, págs. 112-117.

miento del velo [...], un incendio de la obra en que la forma alcanza su más alto grado de luz".[10] En ese momento crítico por excelencia –corazón de la dialéctica–, el choque aparecerá al principio como un lapsus o como lo "inexpresable" que no será siempre pero que, durante un instante, forzará al orden del discurso al silencio del aura.

choque !

> Lo inexpresable es esa potencia crítica que, en el seno del arte, puede, sin duda no separar la apariencia de lo esencial, pero sí impedir, al menos, que se confundan. Si está dotado de tal poder, es porque es palabra de orden moral. Manifiesta la sublime violencia de lo verdadero (*die erhabne Gewalt des Wahren*), tal como la define, según las leyes del mundo moral, el lenguaje del mundo real. Es lo que quiebra en toda bella apariencia lo que sobrevive en ella como herencia del caos: la falsa totalidad, la engañosa –la absoluta–. Sólo remata la obra lo que en primer lugar la quiebra, para hacer de ella una obra despedazada, un fragmento del verdadero mundo, el resto de un símbolo (*Torso eines Symbols*).[11]

El "resto" –el torso, el cuerpo despedazado, el fragmento corporal– de un símbolo bajo la luz de la "sublime violencia de lo verdadero": en esta figura esencialmente "crítica" hay toda una filosofía de la huella, del vestigio. Recordemos el "bosque de símbolos" que miraban, extraña aunque familiarmente, al héroe baudelairiano antes citado por Benjamin. Este último planteamiento nos lleva a modificar o precisar la escena: imaginemos de aquí en más ese bosque *con todos los vestigios de su historia*, sus árboles quebrados, vestigios de tornados, sus árboles muertos invadidos por otras vegetaciones que crecen a su alrededor, sus árboles calcinados, vestigios de todos los rayos y todos los incendios de la historia. La imagen dialéctica se convierte entonces en la imagen condensada –que nos pone frente a ella como frente a una doble distancia– de todas esas eclosiones y todas esas destrucciones.

De modo que no hay imagen dialéctica sin un trabajo crítico de la memoria, enfrentada a todo lo que queda como al indicio de todo lo que se perdió.[12] Walter Benjamin comprendía la memoria no como la posesión de lo rememorado –un *tener*, una colección de cosas pasadas– sino como una

10. W. Benjamin, *Origine du drame baroque...*, *op. cit.*, pág. 28. Por medio de esta concepción, Benjamin definirá más adelante el "choque" en cuanto principio poético de la modernidad (su valor de aura, deberíamos decir) y juzgará, por ejemplo, una producción artística como la del surrealismo, en su texto "Le surréalisme, dernier instantané de l'intelligence européenne" (1929), trad. M. de Gandillac, *Œuvres, I. Mythe et violence*, París, Denoël, 1971, págs. 297-314 [Trad. cast.: *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Madrid, Taurus, 1991].

11. *Ibid.*, "Les 'Affinités électives' de Goethe" (1922-1925), trad. M. de Gandillac, *Œuvres*, I, *op. cit.*, pág. 234. Como se ve, la traducción no es aquí muy precisa: vierte la idea, no la *imagen* producida por Walter Benjamin, la del torso antiguo que emerge del campo de ruinas.

12. En mi opinión, es por eso que la noción de *aura* no se opone tan nítidamente como parece a la de *huella*.

aproximación siempre dialéctica a la relación de las cosas pasadas con su *lugar*, es decir como la aproximación misma a su *tener lugar*. Con la descomposición de la palabra alemana que significa recuerdo, *Erinnerung*, Benjamin dialectizaba entonces la partícula *er* –marca de un estado naciente o de una llegada a la meta– con la idea de lo *inner*, vale decir, lo interior, el adentro profundo. Deducía de ello (de una manera muy freudiana, por lo demás) una concepción de la memoria como actividad de excavación arqueológica, en que el lugar de los objetos descubiertos nos habla tanto como los objetos mismos, y como la operación de exhumar (*ausgraben*) algo o alguien durante mucho tiempo tendido en la tierra, dentro de una tumba (*Grab*):

> *Ausgraben y Erinnern.* – La lengua explicita este hecho: que la memoria no es un instrumento que sirva para el reconocimiento del pasado, sino que es más bien su medio. Es el medio de la vivencia, como el suelo es el medio en el cual yacen sepultadas las ciudades antiguas. Quien procure acercarse a su propio pasado sepultado debe comportarse como un hombre que hace excavaciones. Antes que nada, que no se espante de volver siempre a un único y mismo tenor cósico: que lo desparrame como se desparrama la tierra, que lo roture como se rotura la tierra. Puesto que los tenores cósicos son simples estratos que sólo descubren la apuesta misma de la excavación a costa de la búsqueda más minuciosa. Imágenes que se alzan separadas de todos los vínculos antiguos, como alhajas en las cámaras despojadas de nuestra inteligencia tardía, como torsos en la galería del coleccionista. En verdad, durante las excavaciones es útil proceder planificadamente; pero también la laya prudente y titubeante es indispensable en el suelo sombrío. Y se engañará completamente quien se contente con el inventario de sus descubrimientos sin ser capaz de indicar en el suelo actual el sitio y el lugar donde se conservó lo antiguo. Puesto que los verdaderos recuerdos no deben dar cuenta del pasado como describir precisamente el lugar en que el buscador tomó posesión de él.[13]

¿No es la tarea misma del historiador –en especial el historiador del arte– la que esta página parece alegorizar? En efecto, ¿el historiador no es quien exhuma cosas pasadas, obras muertas, mundos extinguidos? Pero no hace sólo eso, desde luego; o, mejor, no lo hace "así"... Puesto que el acto de desenterrar un torso modifica la tierra misma, el suelo sedimentado –no neutro, portador en sí mismo de la historia de su propia sedimentación– donde yacían todos los vestigios. El acto conmemorativo en general, el acto histórico en particular, plantean fundamentalmente, por lo tanto, una cuestión crítica, la cuestión de la relación entre lo memorizado y su lugar de emergencia –lo que nos obliga, en el ejercicio de esa memoria, a dialectizar aún más, a man-

13 W. Benjamin, "Denkbilder", *Gesammelte Schriften*, [illegible] Schweppenhäuser, IV-1, Francfort, Suhrkamp, 1972, págs. 400-401, traducido y comentado por C. Perret, *Walter Benjamin sans destin*, *op. cit.*, págs. 76-80.

aproximación siempre dialéctica a la relación de las cosas pasadas con su *lugar*, es decir como la aproximación misma a su *tener lugar*. Con la descomposición de la palabra alemana que significa recuerdo, *Erinnerung*, Benjamin dialectizaba entonces la partícula *er* –marca de un estado naciente o de una llegada a la meta– con la idea de lo *inner*, vale decir, lo interior, el adentro profundo. Deducía de ello (de una manera muy freudiana, por lo demás) una concepción de la memoria como actividad de excavación arqueológica, en que el lugar de los objetos descubiertos nos habla tanto como los objetos mismos, y como la operación de exhumar (*ausgraben*) algo o alguien durante mucho tiempo tendido en la tierra, dentro de una tumba (*Grab*):

> *Ausgraben* y *Erinnern*. – La lengua explicita este hecho: que la memoria no es un instrumento que sirva para el reconocimiento del pasado, sino que es más bien su medio. Es el medio de la vivencia, como el suelo es el medio en el cual yacen sepultadas las ciudades antiguas. Quien procure acercarse a su propio pasado sepultado debe comportarse como un hombre que hace excavaciones. Antes que nada, que no se espante de volver siempre a un único y mismo tenor cósico: que lo desparrame como se desparrama la tierra, que lo roture como se rotura la tierra. Puesto que los tenores cósicos son simples estratos que sólo descubren la apuesta misma de la excavación a costa de la búsqueda más minuciosa. Imágenes que se alzan separadas de todos los vínculos antiguos, como alhajas en las cámaras despojadas de nuestra inteligencia tardía, como torsos en la galería del coleccionista. En verdad, durante las excavaciones es útil proceder planificadamente; pero también la laya prudente y titubeante es indispensable en el suelo sombrío. Y se engañará completamente quien se contente con el inventario de sus descubrimientos sin ser capaz de indicar en el suelo actual el sitio y el lugar donde se conservó lo antiguo. Puesto que los verdaderos recuerdos no deben dar cuenta del pasado como describir precisamente el lugar en que el buscador tomó posesión de él.[13]

¿No es la tarea misma del historiador –en especial el historiador del arte– la que esta página parece alegorizar? En efecto, ¿el historiador no es quien exhuma cosas pasadas, obras muertas, mundos extinguidos? Pero no hace sólo eso, desde luego; o, mejor, no lo hace "así"... Puesto que el acto de desenterrar un torso modifica la tierra misma, el suelo sedimentado –no neutro, portador en sí mismo de la historia de su propia sedimentación– donde yacían todos los vestigios. El acto conmemorativo en general, el acto histórico en particular, plantean fundamentalmente, por lo tanto, una cuestión crítica, la cuestión de la relación entre lo memorizado y su lugar de emergencia –lo que nos obliga, en el ejercicio de esa memoria, a dialectizar aún más, a man-

13. W. Benjamin., "Denkbilder", *Gesammelte Schriften*, dir. R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser, IV-1, Francfort, Suhrkamp, 1972, págs. 400-401, traducido y comentado por C. Perret, *Walter Benjamin sans destin*, *op. cit.*, págs. 76-80.

tenernos todavía en el elemento de una doble distancia–. Por una parte, *el objeto* memorizado se acercó a nosotros: creemos haberlo "recuperado" y podemos manipularlo, hacerlo ingresar en una clasificación; en cierto modo *lo tenemos* en mano. Por la otra, está claro que, para "tener" el objeto, tuvimos que poner patas para arriba el suelo originario de ese objeto, *su lugar* ahora abierto, visible, pero desfigurado por su propia puesta al descubierto: tenemos sin duda el objeto, el documento pero, en cuanto a su contexto, su lugar de existencia y posibilidad, *no lo tenemos* como tal. Nunca lo tuvimos y nunca lo tendremos. En consecuencia, estamos condenados a los recuerdos encubridores, o bien a sostener una mirada crítica sobre nuestros propios hallazgos conmemorativos, nuestros propios "objetos encontrados". Y a dirigir una mirada quizá melancólica hacia el espesor del suelo –del "medio"– en el cual existieron antaño esos objetos.

Esto no quiere decir que la historia sea imposible. Significa simplemente que es anacrónica. Y la *imagen dialéctica* sería la imagen de memoria positivamente producida a partir de esa situación anacrónica, sería como su figura de *presente reminiscente*.[14] Al criticar lo que ésta tiene (el objeto memorizado como representación accesible), al apuntar al proceso mismo de la pérdida que produjo lo que no tiene (la sedimentación histórica del objeto mismo), el pensamiento dialéctico aprehenderá en lo sucesivo el *conflicto* mismo del suelo abierto y el objeto exhumado. Ni devoción positivista por el objeto, ni nostalgia metafísica del suelo inmemorial, el pensamiento dialéctico ya no procurará *reproducir* el pasado, representarlo: lo *producirá* de una vez, emitiendo una imagen como una tirada de dados. Una caída, un choque, una conjunción riesgosa, una configuración resultante; una "síntesis no tautológica", como muy bien lo dice Rolf Tiedemann.[15] Y no más teleológica que tautológica, por otra parte.[16]

Comprendemos entonces que la imagen dialéctica –como nueva concreción, interpenetración "crítica" del pasado y el presente, síntoma de la memoria– es lo mismo que produce la historia. De repente, entonces, *se convierte en el origen*: "La imagen dialéctica es la forma del objeto histórico que satisface las exigencias de Goethe en referencia al objeto de un análisis: revelar una síntesis auténtica. Es el fenómeno originario de la historia".[17] Repitamos una vez más que esta síntesis no apunta en absoluto a la "reconci-

14. Según la expresión de P. Fédida, "Passé anachronique et présent reminiscent", art. cit.

15. R. Tiedemann, *Études sur la philosophie de Walter Benjamin*, *op. cit.*, pág. 157.

16. Dicho esto para evocar la superación benjaminiana de los conceptos de "progreso" y "decadencia". *Cf.* W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, op. cit., págs. 476-477, y M. Löwy, "Walter Benjamin critique du progrès: à la recherche de l'expérience perdue", *Walter* [illegible] París, Le Cerf, 1986, [illegible]

17. W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, *op. cit.*, pág. [illegible]

liación" hegeliana del Espíritu. Puesto que la imagen dialéctica no es síntesis más que con la condición de imaginarla como un *cristal* –fragmento separado de la roca detritus, pero absolutamente puro en su estructura– en que brilla la "sublime violencia de lo verdadero". Es sin duda por eso que, a los ojos de Benjamin, la imagen dialéctica no podía concebirse sino como una "imagen fulgurante".[18]

Pero, ¿de qué procede exactamente una imagen tal? ¿En qué nivel opera? En este tema, sobre el texto de Benjamin parece planear la ambigüedad. ¿Designa esta "imagen" un momento de la historia (como proceso), o bien una categoría interpretativa de la historia (como discurso)? Si hablamos de historia del arte, ¿la imagen dialéctica trabaja en el elemento del genitivo subjetivo o en el del genitivo objetivo asignado a la preposición "de"? ¿La imagen dialéctica es la obra de Baudelaire al crear en el siglo XIX un nuevo cristal poético en cuya belleza –belleza "extraña" y belleza "singular"– brilla la "sublime violencia de lo verdadero"? ¿O bien es la interpretación histórica que de ella da Benjamin en el doble haz de consideraciones sobre la cultura antes de Baudelaire y la modernidad inventada por éste? A veces, como en el caso del aura, se aludió a una contradicción del concepto, al menos a su evolución notable en el pensamiento de Benjamin.[19] En efecto, aunque la transformación de su pensamiento no deba pasarse por alto para un análisis *in extenso* de todas las apariciones de la expresión "imagen dialéctica", no hay que perder de vista el elemento constante y pertinaz de ese pensamiento, a saber, la relación inédita de las obras de arte con su comprensión, tal como Benjamin no dejó de querer inventarla o reinventarla.

La imagen dialéctica, con su esencial función crítica, pasaría entonces a ser el punto, el bien común del artista y el historiador: Baudelaire inventa

18. *Ibid.* Prosigue: "Es por lo tanto como imagen fulgurante del Ahora de la cognoscibilidad que hay que retener el Antaño". *Cf.* igualmente págs. 487-488 (sobre el "pasado penetrado por el presente").

19. *Cf.* R. Rochlitz, "Walter Benjamin: une dialectique de l'image", art. cit., págs. 295-296: "Se encuentran en Benjamin al menos dos concepciones de la imagen dialéctica: la más antigua, que la define como una imagen del anhelo o el sueño, y luego la que hace de ella el principio heurístico de una nueva manera de escribir la historia, de constituir su teoría. [...] La primera definición sitúa la tensión dialéctica en el pasado perimido: la imagen misma presenta una interpenetración de lo viejo y lo nuevo, lo arcaico y lo moderno; la modernidad de cada época está animada por sueños arcaicos. La segunda, más innovadora, sitúa la tensión en el presente del historiador: la imagen dialéctica es la imagen del pasado que entra en una conjunción fulgurante e instantánea con el presente, de tal modo que ese pasado sólo puede ser comprendido en este presente preciso, ni antes ni después; se trata entonces de una posibilidad histórica del conocimiento". Rainer Rochlitz anuncia una prolongación de estos puntos de vista en el ensayo *Le désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin*, París, Gallimard, 1992. Por mi parte, volveré al tema del sueño (y el despertar) que evoca esta "primera" acepción de la imagen dialéctica.

una *forma* poética que, en cuanto imagen dialéctica –imagen de memoria y crítica a la vez, imagen de una novedad radical que reinventa lo originario–, transforma e inquieta perdurablemente los campos discursivos circundantes; en cuanto tal, esta forma participa en la "sublime violencia de lo verdadero", es decir que lleva consigo efectos teóricos agudos, efectos de *conocimiento*.[20] Recíprocamente, el conocimiento histórico soñado o practicado por Benjamin (¿y cómo no seguirlo, cómo no hacer propio ese deseo?) producirá por sí mismo una imagen dialéctica en la decisión fulgurante de "interpenetrar", como él decía, un elemento del pasado con un elemento del presente, para comprender el origen y el destino de las formas inventadas por Baudelaire, con sus efectos consecutivos de conocimiento. Por medio de lo cual el historiador mismo habrá producido una nueva relación del discurso con la obra, una nueva *forma* de discurso, también ésta apta para transformar e inquietar perdurablemente los campos discursivos circundantes.

Las obras inventan formas nuevas; ¿qué más elegante, qué más riguroso para responder a ello –y si la interpretación verdaderamente quiere moverse en el elemento del *responso*, es decir de la pregunta dada vuelta, más que en el de la toma de posesión, es decir del poder– que el hecho de que el mismo discurso interpretativo las invente a su vez, es decir que en cada oportunidad *modifique las reglas* de su propia tradición, de su propio orden discursivo? Como quiera que sea, Benjamin nos dio a comprender la noción de imagen dialéctica como forma y transformación por una parte, como conocimiento y crítica del conocimiento por la otra. Aquélla, por lo tanto, es en efecto común –según un motivo un poco nietzscheano– al artista y al filósofo. Ya no es una cosa únicamente "mental", así como tampoco habría que contemplarla como una imagen únicamente "reificada" en un poema o un cuadro. Proporciona justamente el motor dialéctico de la creación como conocimiento y del conocimiento como creación.[21] Una sin el otro corre el peligro de quedarse en el nivel del mito, y el segundo sin la primera el de quedarse en el nivel del discurso cósico (positivista, por ejemplo).

Así, pues, la imagen dialéctica brinda con mucha exactitud la formulación de una posible *superación del dilema de la creencia y la tautología*. Volvemos aquí al tema central que, a propósito del cubo de Tony Smith, había exigido introducir la noción benjaminiana: a saber, el reconocimiento del hecho de que mito y modernidad (en especial la modernidad técnica) constituyen nuestro mundo, desde el siglo XIX hasta nuestros días, como las dos caras de una misma moneda. "Sólo un observador superficial puede negar que

20. En el sentido –diría yo– de la *Erkenntnis*, no de la *Wissenschaft*.
21. Sobre la imagen dialéctica del conocimiento, *cf.* R. Tiedemann, *Études sur la philosophie de Walter Benjamin*, *op. cit.*, págs. 156-157.

hay correspondencias entre el mundo de la técnica y el mundo arcaico de los símbolos de la mitología."[22] Superar esta conjunción alienante –que, hoy más que nunca, no carece de relaciones con el "fetichismo de la mercancía" denunciado hace mucho tiempo por Karl Marx–[23] es inventar nuevas configuraciones dialécticas, capaces no sólo de un poder de la *doble distancia* sino también de una eficacia de la *doble crítica* recaída sobre cada cara de la moneda en cuestión (que, dicho sea de paso, a menudo equivale a cuestiones de moneda a secas...).

La imagen dialéctica sería así una figura de la *Aufhebung*, negación y superación a la vez.[24] Pero una figura no teleológica de la *Aufhebung*, una figura simplemente *fulgurante y anacrónica* de la superación dialéctica, si es cierto que no hay un "sistema" acabado de la novedad tal como Benjamin la entendía. Una "síntesis no tautológica" que no vuelve a cerrarse sobre ninguna autolegitimación o certeza de sí misma, si es cierto que la imagen dialéctica, a los ojos mismos de Benjamin, sigue estando fundamentalmente *abierta e inquieta*. Es decir, siempre en movimiento, siempre tendiendo hacia lo in-finito, ese "sin fin" (*unendliche*) del que Freud, en 1937, debía hacer la condición asintótica de todo análisis y todo conocimiento metapsicológico radicalmente entendidos.[25]

Consideremos alegóricamente que el *juego* infantil podría ya ofrecer una figura de la imagen dialéctica en la producción asombrada, rítmica, de una "novedad" configuracional que se experimenta en el hueco mismo de un descubrimiento de los medios del habla, mientras el niño no tiene todavía que creer *en* nada (lo que no impide que su juego se inquiete por la ausencia materna, en el ejemplo mencionado anteriormente).[26] Consideremos igualmen-

22. W. Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle*, *op. cit.*, pág. 478.

23. K. Marx, *Le Capital* (1867), trad. J. Roy revisada por K. Marx, París, Éditions sociales, 1953, I, págs. 83-94 [Trad. cast.: *El capital*, México, Fondo de Cultura Económica, 1946]. *Cf.* igualmente el capítulo consagrado a "La reproduction" en L. Althusser y É. Balibar, *Lire le Capital*, París, Maspero, 1968, II, págs. 152-177 [Trad. cast.: *Para leer "El Capital"*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1985].

24. *Cf.* M. Pezzella, "Image mythique et image dialectique", *Walter Benjamin et Paris*, *op. cit.*, págs. 517-538 (en particular pág. 519: "Un logos pobre, que no pasa de la repetición de sus categorías y de su identidad consigo mismo, y el arcaísmo nostálgico de los orígenes míticos: tales son los dos extremos de una polaridad destructiva. La imagen dialéctica querría escapar a esta alternativa").

25. S. Freud, "L'analyse avec fin et l'analyse sans fin" (1937), trad. colectiva, *Résultats, idées, problèmes*, II, *1921-1938*, París, PUF, 1985, págs. 231-268 [Trad. cast.: "Análisis terminable e interminable", en *OC*, t. III].

26. Es obvio que esta notación, dada como "alegórica", no presenta ningún carácter de elaboración metapsicológica en sentido estricto. Para un esbozo de esta elaboración, remitiré a las hermosas páginas de J.-B. Pontalis, "Se fier à [...] sans croire en [...]" (1978), *Perdre de vue*, París, Gallimard, 1988, págs. 109-121 (y más en general págs. 107-189).

te la *forma* artística como esta imagen dialéctica por excelencia cuando construye su novedad configuracional en la superación –inquieta, abierta, superación a la que volveré en un momento– de la creencia y la tautología. Consideremos para terminar el destino textual de la imagen dialéctica en algo que, al leer a Benjamin (pero también a sus contemporáneos Bataille, Leiris o Carl Einstein), me gustaría llamar un *gayo saber*, cuando construye su propia novedad configuracional en una práctica –por definición abierta e inquieta por sus fundamentos mismos– en que el *escribir* se abre un paso para superar la clausura del *ver* y la del *creer*.

A partir de ello se comprende mejor por qué el historiador del arte puede seguir todavía a Benjamin cuando éste afirmaba que "la lengua es el lugar donde es posible encontrar" las imágenes dialécticas, lo que quiere decir igualmente: dar cuenta de ellas, producir nuevas. La cuestión aquí ya no es la de una primacía del lenguaje sobre la imagen, cuestión sempiterna y mal planteada, cuya insuficiencia teórica y superación en una "iconología" bien comprendida, es decir antropológicamente comprendida, había enunciado desde hacía mucho tiempo Aby Warburg.[27] La cuestión es la de la historicidad misma, es decir de su constitución, pese a y con su *anacronismo* fundamental. Así, el fulgor del juego infantil entra en la historia del sujeto porque se figura *por anticipado* en un juego del lenguaje, cuando el niño no domina aún su lengua materna; así, el fulgor de la forma artística entra en la historia porque se figura *con retardo* en la comprensión lenguajera [*langagière*] del filósofo. "En los dominios que nos ocupan –escribía Benjamin–, no hay conocimiento que no sea fulgurante. El texto es el trueno que hace escuchar su estruendo mucho tiempo después."[28] En otro pasaje que reformula la definición de la imagen dialéctica, Benjamin precisa ese entrelazamiento de la forma producida y la forma comprendida, es decir "leída" (no descifrada como tal, sino *retrabajada en la escritura*), una forma comprendida en una escritura en sí misma "figurativa" (*bildlich*), portadora y productora de imágenes, portadora y productora de historia:

La marca histórica de las imágenes (*der historische Index der Bilder*) no indica solamente que pertenecen a una época determinada; indica sobre todo que sólo llegan

27. *Cf.* por ejemplo este pasaje del famoso artículo de A. Warburg, "L'art du portrait et la bourgeoisie florentine" (1902), trad. S. Muller, *Essais florentins*, París, Klincksieck, 1990, pág. 106: "Florencia no nos dejó solamente los retratos de personajes muertos mucho tiempo atrás, en cantidad inigualada y sobrecogedores por la vida que expresan; las voces de los difuntos resuenan aún en centenares de documentos de archivos descifrados y en otros miles que todavía no lo están; la piedad del historiador puede restituir el timbre de esas voces inaudibles, si no retrocede ante el esfuerzo de reconstruir el parentesco natural, la conexidad de la palabra y la ima- [illegible] Zusammengehörigkeit von Wort und Bild [illegible]

28. W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, *op. cit.*, pág. 47[illegible].

a la legibilidad (*Lesbarkeit*) en una época determinada. Y el hecho de llegar "a la legibilidad" representa ciertamente un punto crítico determinado (*ein bestimmter kritischer Punkt*) en el movimiento que las anima. Cada presente es determinado por las imágenes que son sincrónicas con él; cada Ahora es el Ahora de una cognoscibilidad (*Erkennbarkeit*) determinada. Con él, la verdad se carga de tiempo hasta explotar. (Esta explosión, y ninguna otra cosa, es la muerte de la *intentio*, que coincide con el nacimiento del verdadero tiempo histórico, el tiempo de la verdad.) No hay que decir que el pasado aclara el presente o el presente aclara el pasado. Una imagen, al contrario, es aquello en que el Antaño se encuentra con el Ahora en un relámpago para formar una constelación. En otras palabras: la imagen es la dialéctica detenida (*Bild ist die Dialektik im Stillstand*). Puesto que, mientras la relación del presente con el pasado es puramente temporal, la del Antaño con el Ahora es dialéctica: no es de naturaleza temporal, sino figurativa (*bildlich*). Sólo las imágenes dialécticas son imágenes auténticamente históricas, es decir no arcaicas. La imagen que se lee –me refiero a la imagen en el Ahora de la cognoscibilidad– lleva en el más alto grado la marca del momento crítico, peligroso (*den Stempel des kritischen, gefährlichen Moments*), que está en el fondo de toda lectura.[29]

Es obvio que esta noción de "legibilidad" (*Lesbarkeit*), extremadamente original, bate en retirada por anticipado toda comprensión vulgar o neopositivista de lo "legible" que se pretenda capaz de *reducir* la imagen a sus "temas", sus "conceptos" o sus "esquemas". La legibilidad benjaminiana de la imagen no debe comprenderse sino como un momento esencial de la imagen misma –a la que no reduce, dado que *procede de ella*–, y no como su explicación, por ejemplo la explicación iconológica entendida en el sentido que le da Panofsky.[30] No olvidemos que toda esta relación es descripta por Benjamin a través de la palabra *dialéctica*, que nos habia de desgarro, de distancia, pero también de paso o procesión (hay allí tres significaciones esenciales de la partícula *dia*), así como con la palabra *crítica*, que por su parte vuelve a insistir en el vínculo de toda interpretación con un proceso de apertura, de separación (que en griego expresa el verbo *krinein*).

Pero intentemos ser un poco más precisos en esta materia. Que la legibilidad de la imagen dialéctica se considere como un momento de la dialéctica de la imagen significa al menos dos cosas. Por un lado, *la misma imagen dialéctica produce una lectura crítica* de su propio presente, en la conflagra-

29. *Ibid.*, págs. 479-480.

30. Para una crítica de la "legibilidad" de Panofsky, me permito remitir una vez más a *Devant la image*, *op. cit.*, pág. 145-168. Un estudio muy reciente, todavía inédito, sobre las relaciones –antagónicas– de Benjamin y Panofsky, centrado en sus enfoques respectivos de la *Melancolía* de Durero, aclara inmejorablemente esta apuesta divergente de "legibilidad" frente a la imagen. *Cf.* C. Coquio, "Benjamin et Panofsky devant l'image", de próxima aparición. La cuestión ya había sido abordada por C. Imbert, "Le présent et l'histoire", *Walter Benjamin et Paris*, *op. cit.*, pág. 761-768.

ción que provoca en él con su Antaño (que, por lo tanto, no es simplemente su "fuente" temporal, su esfera de "influencia" histórica). Produce una lectura crítica, en consecuencia un efecto de "cognoscibilidad" (*Erkennbarkeit*), en su movimiento mismo de choque, donde Benjamin veía "la verdad cargada de tiempo hasta explotar". Pero esta misma lectura, por explosiva y por ende deslumbrante, sigue siendo ilegible e "inexpresable" mientras no se enfrente con su propio destino, bajo la figura de otra modalidad histórica que la pondrá como *diferencia*.

Así, la fenomenología de los volúmenes negros de Tony Smith debe haber producido sin duda un efecto *crítico* en la historia moderna de la escultura estadounidense.[31] Pero, por más "específica" que fuera en cuanto objeto de visualidad, se habrá hecho cargo, como *por anticipado*, alusivamente, de los efectos de lenguaje y "cognoscibilidad" que su crítica debía suponer *a posteriori*: los escasos escritos de Tony Smith no son de ninguna manera tentativas para ofrecer una legitimación histórica o una lectura iconológica de las esculturas mismas; sus muy simples descripciones procesales, sus marcadas apelaciones al Antaño –los megalitos, los templos egipcios, Herodoto– no están allí para clarificar "influencias" o "fuentes" estilísticas, sino para indicar, sin explicitarla como tal, la *conflagración* temporal en obra, todavía ilegible. Así, el artista se contentaba con anticipar sutil, modestamente, el posible "retraso crítico" de su propio gesto crítico. Así –sutil, modestamente–, hacía que la lengua entrara en el tiempo de la imagen.[32]

Por otro lado, *la crítica de la imagen produce además una imagen dialéctica*; en todo caso, ésa sería su tarea más justa. El crítico de arte, en efecto, se encuentra frente a su propio vocabulario como frente a un problema de chispas para producir las palabras con las palabras, frotando, por así decirlo, las palabras con las palabras. ¿Cómo encontrar, cómo producir con palabras la conflagración que, en la imagen, nos mira? Tal es sin duda el problema que Benjamin figuraba, prácticamente, como un problema de escultura, bajorrelieve o grabado, un problema de soporte martillado: "Encontrar palabras para lo que se tiene delante de los ojos: qué difícil puede ser eso. Pero, cuan-

31. Aunque, al menos hasta donde yo sé, no haya sido llevada a buen puerto una *historia* precisa de este efecto crítico.

32. Situación extraña y falsa: los artistas a menudo son criticados por sus contemporáneos por escribir "en torno de su obra", y esto, en nombre de una [illegible] ideal del estilo que [illegible] tornaría sin palabras la obra en cuestión; por otro lado, los escritos de artistas pasan a ser progresivamente objeto de una atención tan sacralizada como olvidadiza de las condiciones formales de la obra misma (es el caso de Cézanne, por ejemplo). En un caso se rechazan las palabras pese a que son portadoras de indiscutibles efectos de "cognoscibilidad"; en otro, se recurre a ellas para que sometan todo efecto de "legibilidad". En ambos casos se olvida que el vínculo de las imágenes con las palabras siempre es dialéctico, siempre inquieto, [illegible]

do llegan, golpean lo real con pequeños martillazos hasta grabar en él la imagen como sobre una bandeja de cobre".[33]

Ni descripción ni voluntad de cerrar un sistema conceptual, sino su constante desarrollo, su constante desgarramiento por la frotación aporética, fulgurante, de palabras capaces, en cierto modo, de prolongar la dialéctica (la crisis, la crítica) en obra en la imagen. Ésa sería la tarea del historiador-filósofo, ésa su manera de articular el presente y la historia en "una memoria y una advertencia siempre recomenzadas".[34] Ése sería, también, su trabajo siempre recomenzado sobre las palabras y su poder de *originalidad*, en el sentido radical que debe asumir aquí este término, que expresa tanto el origen como la novedad, el origen como novedad.[35] Esto exige, muy explícitamente en Benjamin, desviar y superar la forma religiosa de la interpretación, que es la exégesis en el sentido tradicional; también exige desviar y superar la forma filosófica canónica en la cual pudo identificarse con facilidad la actividad *crítica*, a saber la forma neokantiana de la interpretación.[36]

Es sabido que la forma por excelencia en que Benjamin veía la posibilidad de producir imágenes dialécticas como instrumentos de conocimiento era la forma *alegórica*, considerada en especial desde el punto de vista de su valor crítico (a diferencia del símbolo) y "desfigurativo" (a diferencia de la representación mimética).[37] Es conocida también la doble dimensión de *pathos* en que Benjamin mantenía constantemente a la alegoría: por una parte una especie de melancolía, correspondiente según sus propios términos a la implicación fatal de un elemento de *pérdida* en el ejercicio de la mirada; la alegoría se convertía entonces en un signo de *duelo*, un signo del duelo de los signos, un duelo hecho signo o monumento. Por la otra, una especie de *ironía* acababa por "*Aufhebung*", realizar y superar a la vez –como en Kafka– ese sentimiento de pérdida: "La ironización de la forma de la presentación es en cierto modo la tempestad que levanta (*aufheben*) el telón frente al orden tras-

33. W. Benjamin, *Sens unique*, *op. cit.*, pág. 317.

34. C. Imbert, "Le présent et l'histoire", art. cit., pág. 792.

35. *Cf.* G. Agamben, "Langue et histoire. Catégories historiques et catégories linguistiques dans la pensée de Benjamin", *Walter Benjamin et Paris*, *op. cit.*, pág. 793-807.

36. Benjamin se enfrenta por doquier con Kant, cuya lectura –en especial sobre la filosofía de la historia– no deja de "decepcionarlo". *Cf.* en particular su "Programme de la philosophie qui vient" (1918), trad. M. de Gandillac, *Œuvres, I*, *op. cit.*, pág. 99-114.

37. Para Benjamin, en efecto, "la desfiguración de las cosas es lo que las transforma en algo alegórico [...]", W. Benjamin, "Zentralpark", art. cit., pág. 227. Sobre la inmensa cuestión de la alegoría, remito a los pasajes célebres de *Origine du drame baroque...*, *op. cit.*, págs. 171-254, así como a los estudios de M. C. Dufour-El Maleh, *Angelus Novus. Essai sur l'œuvre de Walter Benjamin*, Bruselas, Ousia, 1989, págs. 207-230, y sobre todo de B. Menke, *Sprachfiguren...*, *op. cit.*, págs. 161-238.

cendental del arte, develándolo al mismo tiempo que devela la obra que mora inmediatamente en él como misterio".[38]

En síntesis, la ironía crítica se opone también allí, punto por punto, a la actitud metafísica o religiosa que aspiraría al develamiento puro y simple, o bien a la revelación definitiva. Aquí, en efecto, el telón se levanta, como agitado por un viento violento, para volver a caer enseguida sobre la afirmación del misterio en obra, de la obra como misterio. Y cuando en otra parte Benjamin nos dice que "el telón arde", no nos dice, desde luego, que pueda verse otra cosa que la violencia de las llamas que siguen haciendo pantalla a la "cosa misma"... La ironía se opondrá además a la actitud cínica o tautológica –"no hay misterio o, si lo hay, no tengo nada que hacer con él"–, porque nos deja frente al misterio como frente a la interminable cuestión, la interminable cosa perdida de la que nos queda reírnos con *risa escritora*, ésa que sabe jugar y perder, ganando solamente –modestamente– algunas constelaciones de palabras... "Es ceniza: nos reímos de ella", decía Benjamin.[39] Pero esas cenizas son algo, siguen siendo formas, poemas, historias. Todavía recuerdan las llamas de las que nacieron, en las que *permanecen*. En esas cenizas hay por consiguiente ese *tenor de verdad* que era para Benjamin la apuesta –epistemológica, estética, ética– de toda crítica opuesta, en un texto célebre, al simple comentario del "tenor cósico":

> En una obra de arte, el crítico busca el tenor de verdad (*Wahrheitsgehalt*), el comentarista el tenor cósico (*Sachgehalt*). Lo que determina la relación entre ambos es esa ley fundamental de toda escritura: a medida que el tenor de verdad de una obra cobra más significación, su vínculo con el tenor cósico se hace menos aparente y más interior. [...] Entonces, sólo él [el historiador, el filósofo] puede plantear la pregunta crítica fundamental: ¿la apariencia del tenor de verdad obedece al tenor cósico, o la vida del tenor cósico obedece al tenor de verdad? Puesto que, al disociarse en la obra, deciden sobre su inmortalidad. En ese sentido, la historia de las obras prepara su crítica y aumenta con ello la distancia histórica de su poder. Si se compara la obra que crece con la hoguera, el comentarista está frente a ella como el químico, el crítico como el alquimista. Mientras para el primero la madera y las cenizas siguen siendo los únicos objetos de su análisis, para el segundo sólo la llama es un enigma, el de lo viviente. Así, el crítico se interroga sobre la verdad, cuya llama viviente continúa ardiendo por encima de las cargadas hogueras del pasado y la ceniza ligera de lo vivido.[40]

Se comprende entonces que, en este proyecto "epistemo-crítico", la ironía y la melancolía designan una apuesta muy elevada aunque esté habitada

38. W. Benjamin, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand* (1920), trad. P. Lacoue-Labarthe y A.-M. Lang, París, Flammarion, 1986, pág. 133 [Trad. cast.: *El concepto de crítica del arte en el romanticismo alemán*, Barcelona, Ediciones 62, 1988].

39. W. Benjamin, carta a H. Belmore (1916), *Correspondance*, [illegible]

40. W. Benjamin, "Les 'Affinités électives' de Goethe", art. cit., págs. 161-162.

por el sentido agudo de la pérdida, es decir de su propio límite. Es la apuesta antaño expresada por Goethe y citada precisamente por Benjamin como exergo a su "prefacio epistemo-crítico" en el *Origen del drama barroco*: "Debemos necesariamente pensar la ciencia como un arte si queremos que pueda esperarse de ella una manera cualquiera de totalidad. Y no tenemos que buscarla en lo universal, en el exceso, sino que, así como el arte siempre se expresa por entero en cada obra singular, también la ciencia debería mostrarse por entero en cada uno de sus objetos particulares".[41] Intentemos pensar esa consigna –"la ciencia como un arte"– con toda la riqueza y ambigüedad, vale decir con toda la significación dialéctica de la conjunción *como*, tal como nos la describen los diccionarios: *como* expresa la comparación, pero también la adición y la complementariedad; *como* expresa la manera, pero también la cualidad propia. *Como*, en esta expresión, nos dirá una forma de *mimetismo* –exige por lo tanto que la misma obra crítica desempeñe la función de crítica, y que el mismo crítico de la obra haga obra–, y también una forma de *transformación*: puesto que allí donde la obra transforma otras, la crítica deberá a su vez transformar otras (otras críticas, y hasta otras obras).

De modo que Benjamin pedía a la *historia* (por ejemplo la historia del arte en el sentido del genitivo objetivo: el discurso histórico sobre los objetos de arte) que *transformara la historia* (en especial la historia del arte en el sentido del genitivo subjetivo: la evolución de los mismos objetos de arte), como en un verdadero diálogo de una y otra, y no una reducción totalitaria de una sobre otra (reducción que define la situación académica como tal). Un diálogo crítico en que cada parte fuera capaz de poner en cuestión y modificar a la otra al modificarse a sí misma. Hay allí una confianza epistémica otorgada a las *imágenes*, lo mismo que una confianza formal y creadora otorgada a las *palabras*. Señalemos de paso que ese poder singular concedido a las palabras de la historia –no obstante melancólica e irónicamente, es decir autoirónicamente desplegado, lo repito–, ese poder juega aquí como una repetición profana, como la versión tergiversada de un motivo fundamental del judaísmo, al cual Benjamin se mostraba tan atento. Para ilustrarlo, pienso en la leyenda jasídica que nos muestra al Baal Shem-Tov que, cuando una amenaza se cernía sobre los suyos, se dirigía a cierto bosque. Caminaba por ese bosque hasta llegar a cierto árbol, encendía un fuego frente a él y pronunciaba una determinada plegaria. Una generación después, el Maguid de Mezeritch, enfrentado a las mismas amenazas, también iba al bosque, pero no sabía a qué árbol dirigirse. Entonces encendía un fuego al azar, pronunciaba la plegaria "y el milagro se producía", como dice la leyenda. Una generación

41. J. W. von Goethe, "Note pour l'histoire de la théorie des couleurs", citado por W. Benjamin, *Origine du drame baroque*..., *op. cit.*, pág. 23.

más tarde, Moshe-Leib de Sassov tuvo que cumplir la misma tarea. Pero los cosacos habían quemado el bosque; entonces se quedó en su casa, encendió una vela y pronunció la plegaria. Y el milagro se produjo. Mucho más adelante, un filósofo irónico y melancólico –imaginemos que sea el mismo Benjamin– ya no encendía una vela ni pronunciaba la plegaria, desde luego, a sabiendas de que la plegaria no se dirige sino a la ausencia y que el milagro no iba a ocurrir. Entonces, contaba la historia. Único signo, en lo sucesivo, de una transformación posible de esta misma historia: su relato crítico y dialéctico.[42]

Una última forma de calificar la imagen crítica en Benjamin fue el recurso a la alegoría del *despertar*. En efecto, es la palabra "despertar" (*Erwachen*), aislada, la que cierra lacónicamente la definición misma de la imagen dialéctica anteriormente citada.[43] ¿Por qué es tan importante, casi obsesionante, esta alegoría en todas las páginas teóricas y metodológicas del *Libro de los pasajes*? Porque se da a sí misma como una imagen dialéctica, lo que en cierto modo la convierte en "la imagen dialéctica de la imagen dialéctica"... Por un lado –y ésta sería su *tesis*–, la noción de despertar nombra la *vigilia* de la razón, que Benjamin tomó directamente del materialismo histórico y la formulación de Karl Marx: "La reforma de la conciencia consiste únicamente en que se despierte [*aufweckt*] al mundo... del sueño que tiene sobre sí mismo".[44] En los términos mismos de Benjamin, esto significa exactamente que la dimensión de *la historia debe ser lo que puede disolver nuestras mitologías*.[45] La historia, por lo tanto, hará la crítica de esas mitologías, de esos arcaísmos, disociándose por eso mismo de todo elemento de nostalgia o "búsqueda de las fuentes", de los arquetipos.

42. Improvisé esta versión de una leyenda de la cual hay otra en el libro de Elie Wiesel, *Célébration hassidique*, París, Seuil, 1972, pág. 173. Wiesel la comenta así: "Ya no basta con contar la historia. La prueba: la amenaza no ha desaparecido. ¿Es posible que ya no sepamos contar la historia? ¿Todos seríamos culpables? ¿Incluso los sobrevivientes? ¿Los sobrevivientes, sobre todo?"... Otra más –dado que el destino mismo de las leyendas es ser declinadas en versiones que las modifican– se encuentra como exergo del bello filme de Chantal Ackerman, *Histoires d'Amérique*, película esencialmente productora de "imágenes dialécticas".

43. W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e^ siècle*, *op. cit.*, pág. 479 (*cf. supra*, pág. 74).

44. K. Marx, carta a Ruge, 1843, citada por W. Benjamin, *ibid.*, pág. 473.

45. Por otra parte, es aquí donde Benjamin se disociaba explícitamente del "método" surrealista: "Delimitación de la tendencia de ese trabajo en relación con Aragon: mientras éste insiste en permanecer en el dominio del sueño, lo que aquí importa es encontrar la constelación del despertar. En tanto que en Aragon se mantiene un elemento impresionista –la 'mitología'– y que ese impresionismo debe considerarse como responsable de numerosos filosofemas informes del libro, aquí se trata de disolver la 'mitología' en el espacio de la historia (*geht es hier um Auflösung der "Mythologie" in den Geschichtsraum*). Esto sólo [illegible] mediante el despertar de un saber aún no consciente del pasado", W. Benjamin, *ibid.*, pág. 474.

Pero esta tesis no funciona sin la *antítesis* que la inquieta y la funda en un sentido. Puesto que no hay vigilia sin el *sueño* del que uno se despierta. El sueño en el momento del despertar se convierte entonces en algo así como el "desecho" de la actividad consciente, ese desecho insistente del que Benjamin no ignoraba que Freud había hecho el elemento central de su *Traumdeutung*. Para Benjamin como para Freud, el despertar en tanto olvido del sueño no debe concebirse según el modelo de una pura negatividad o privación: a tal punto es cierto que el olvido mismo deja sus huellas, como "restos nocturnos" que proseguirán actuando –influyendo, transformando, "figurando"– sobre la misma vida consciente.

La noción de *despertar* se convierte entonces en esa *síntesis*, frágil pero fulgurante, de la vigilia y el sueño: una que "disuelve" el otro, y el segundo que insiste como "desecho" en la evidencia de la primera. Ésa es por lo tanto la función de la imagen dialéctica, mantener una ambigüedad –forma de la "dialéctica detenida"– que inquietará la vigilia y exigirá de la razón el esfuerzo de una autosuperación, una autoironía. Manera de recurrir, en la razón misma, a una memoria de sus "monstruos", por decirlo así. Más allá de la exhortación marxista – que en ningún caso se trata de invertir, sino verdaderamente de superar, y por lo tanto de mantener en su exigencia crítica–, la imagen dialéctica como "despertar" nos propone una apuesta de conocimiento[46] según la cual *la historia debe ser lo que puede pensar toda mitología*. Pensar nuestras mitologías, pensar nuestros arcaísmos, es decir no temer ya convocarlos, trabajando de manera crítica y "figurativa" (*bildlich*) sobre los signos de su olvido, de su decadencia, de sus resurgimientos. Manera estrictamente conmemorativa, por lo tanto, de trabajar sobre vestigios, signos de disolución. Paradójicamente, la imagen dialéctica se da así como *la memoria de un olvido reivindicado*, y permite a Benjamin concluir con la analogía de toda disciplina auténticamente histórica con una *Traumdeutung*, una interpretación de tipo freudiano: a tal punto es cierto que el psicoanálisis habrá encontrado, no en los sueños mismos sino en su vocación para el olvido (y su nueva figuración como relato) toda su "incitación a interpretar".[47]

46. "El Ahora de la cognoscibilidad es el instante del despertar...", *ibid.*, pág. 505.

47. Éste es uno de los temas constantes del pensamiento metapsicológico de Pierre Fédida, particularmente en "La sollicitation à interpréter", *L'Écrit du temps*, n° 4, 1983, págs. 5-19. *Cf.* igualmente, del mismo autor, la obra reciente *Crise et contre-transfert*, París, PUF, 1992, págs. 37-66 ("El sueño no habla, es afásico, y sin embargo es él quien abre el habla sobre el lenguaje y es de él que la *escucha* recibe el poder de interpretar o nombrar", pág. 37) y págs. 111-144. Fue en el diálogo con este pensamiento que yo traté de introducir, para el análisis de las imágenes del arte, ese paradigma del despertar y el olvido del sueño, en adelante encontrado en las magníficas páginas de Benjamin. *Cf. Devant l'image*, *op. cit.*, págs. 175-195.

> La explotación de los elementos oníricos durante el despertar es el paradigma de la dialéctica. Es un ejemplo para el pensador y una necesidad para el historiador. [...] Así como Proust comienza la historia de su vida por el despertar, cada presentación de la historia debe comenzar por éste, y ni siquiera debe ocuparse de otra cosa. [...] ¿Será el despertar la síntesis de la conciencia del sueño y de la antítesis de la conciencia despierta? El momento del despertar sería idéntico al Ahora de la cognoscibilidad en el cual las cosas asumen su verdadero rostro, su rostro surrealista. Así, Proust otorga una importancia particular a la inscripción de la totalidad de la vida en su punto de ruptura, su más alto grado dialéctico, es decir en el despertar. Proust comienza por una presentación del espacio propia de quien se despierta. [...] En la imagen dialéctica, el Antaño de una época determinada es en cada ocasión, al mismo tiempo, el "Antaño de siempre". Pero no puede revelarse como tal sino en una época bien determinada: aquella en que la humanidad, al frotarse los ojos, percibe precisamente como tal esa imagen del sueño. Es en ese instante cuando el historiador asume, para esa imagen, la tarea de la interpretación de los sueños (*die Aufgabe der Traumdeutung*).[48]

Habrá sido necesario entonces que Benjamin recurriera a tres grandes figuras de la modernidad para esbozar esta dialéctica del despertar: la de Marx, para *disolver* el arcaísmo de las imágenes del sueño e imponerles una vigilia de la razón; la de Proust, para *volver a convocar* esas mismas imágenes superándolas en lo que se iba a convertir en una nueva forma, una forma no arcaica del lenguaje poético; por último la de Freud, para *interpretar*, pensar la eficacia y la estructura de esas mismas imágenes superándolas en lo que iba a convertirse en una nueva forma de saber sobre el hombre. Por otra parte, nos resulta valioso constatar que en esas mismas páginas Benjamin comenzó a articular sobre un factor de visualidad –o de "visibilidad acrecentada", como él dice– su hipótesis de una superación del materialismo histórico en su forma canónica. Y esto, en nombre del *desecho* que para él se trataba de integrar al proceso dialéctico: "Un problema central del materialismo histórico que finalmente debería advertirse: ¿la comprensión marxista de la historia debe adquirirse necesariamente en detrimento de la visibilidad de la historia misma? Y también: ¿por qué camino es posible asociar una visibilidad (*Anschaulichkeit*) acrecentada con la aplicación del método marxista? La primera etapa de este camino consistirá en retomar en la historia el principio del montaje (*das Prinzip der Montage*).[49] Vale decir, edificar las gran-

48. W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, *op. cit.*, pág. [illegible] estudio de B. Kleiner, "L'éveil comme catégorie centrale de l'expérience historique dans le *Passagen-Werk* de Benjamin", *Walter Benjamin et Paris*, *op. cit.*, págs. 497-515.

49. Ejemplo típico del intercambio entre *forma* y *conocimiento* del que antes hablábamos: es el procedimiento por excelencia del cine de Eisenstein, y tal vez incluso la idea cubista del [illegible] que dan forma aquí a una hipótesis de superación "epistemo-crítica". Es también la forma misma de la escritura benjaminiana en todo el *Libro de los* [illegible]

des construcciones a partir de elementos muy pequeños elaborados con precisión y nitidez. Consistirá incluso en descubrir en el análisis del pequeño momento singular (*in der Analyse des kleinen Einzelmoments*) el cristal del acontecimiento total. Por lo tanto, en romper con el naturalismo vulgar en historia. Captar en cuanto tal la construcción de la historia. [...] Desecho de la historia".[50]

¿Qué se trataba de superar, en definitiva, como no fuera, una vez más, el enunciado de un mal dilema? La posición de Benjamin es aquí *dialéctica* en cuanto rechaza el dilema de la "simple razón" y la "simple ensoñación": rechaza la simple *vigilia* sobre la base de la cual Marx quería mantener una especie de certidumbre tautológica de la razón ("estoy despierto, luego soy consciente y estoy liberado de toda ilusión"); rechaza, con mayor vehemencia aún, el simple *sueño* sobre el cual se funda toda una filosofía de la nostalgia y la creencia en los arquetipos. Es a Jung a quien Benjamin apunta explícitamente aquí: Jung, que a sus ojos "quiere mantener el despertar apartado del sueño" para mejor sustantivar éste.[51] Y se comprende con claridad por qué en la definición de la imagen dialéctica como "imagen auténtica" se incluía el *no ser una imagen arcaica*: para una imagen del arte (o para una imagen producida en un discurso de conocimiento), ser arcaica es asumir una "función claramente regresiva", buscar "una patria" en el tiempo pasado.[52] Es por lo tanto omitir su apuesta de *originalidad*: es fracasar en la producción, no sólo del fulgor de lo nuevo, sino además en la de lo originario mismo.

Todo esto no define nada menos que una exigencia simultáneamente cognitiva, ética y estética. ¿Qué demanda ésta? No sacrificar nada a las falsas certezas del presente, y nada, tampoco, a las dudosas nostalgias del pasado; no sacrificar nada a las falsas certezas de la vigilia, y nada, tampoco, a las dudosas nostalgias de un sueño sustantivado. Lo que equivale a decir: no sacrificar nada a la tautología de lo visible, no sacrificar nada a una creencia que encuentra todo su recurso en la invisible trascendencia. Lo que equivale a situar la imagen dialéctica como lugar por excelencia donde podría contemplarse lo que nos mira verdaderamente en lo que vemos. Baudelaire, Proust, Kafka o James Joyce –contra las certezas de sus respectivos presentes– no temieron volver a convocar libremente mitos o paradigmas religiosos; pero no era para restaurarlos sino, al contrario, para superarlos en formas absolutamente originales y que se reconvertían en originarias. Picasso y

50. W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, *op. cit.*, pág. 477.
51. *Ibid.*, pág. 505.
52. *Ibid.*, págs. 489 y 494. En estas páginas, Benjamin también apunta a Heidegger, aquí implícitamente, allá (por ejemplo en la pág. 479) explícitamente.

Braque no temieron volver a convocar lo que aparecía hasta entonces como el arcaísmo formal por excelencia –las artes africanas o de Oceanía–, pero esa memoria no tenía nada que ver con ningún tipo de "retorno a las fuentes", como todavía se dice con demasiada frecuencia; era, antes bien, para superar dialécticamente la plasticidad occidental y aquella misma sobre la que posaban una mirada absolutamente nueva, no "salvaje", no nostálgica: una mirada transformadora.[53]

La gran lección de Benjamin, a través de su noción de imagen dialéctica, habrá sido prevenirnos que la dimensión propia de una obra de arte moderno no se encuentra ni en su novedad absoluta (como si se pudiera olvidarlo todo) ni en su pretensión de retorno a las fuentes (como si se pudiera reproducirlo todo). Cuando una obra logra reconocer el elemento mítico y conmemorativo del que *procede* para *superarlo*, cuando logra reconocer el elemento presente del que *participa* para *superarlo*, se convierte entonces en una "imagen auténtica" en el sentido de Benjamin. Tony Smith no hace otra cosa cuando vuelve a convocar los templos egipcios al mismo tiempo que produce un objeto de acero negro (y no de caliza grabada, por ejemplo), cuando produce un objeto en un material contemporáneo a la vez que relee a Herodoto. Su obra no es "moderna", si con esta palabra quiere entenderse un proyecto de *vigilia* al margen de toda memoria; no es "arcaica", si con esta palabra se entiende una nostalgia del *sueño* pasado, del sueño del origen. Es dialéctica, porque procede como un momento de *despertar*, porque hace fulgurar la vigilia en la memoria del sueño y disuelve el sueño en un proyecto de la razón plástica.

Las obras de este género, por lo tanto, ya no admiten una lectura *creyente* –a través de una iconografía de la muerte, por ejemplo, o más precisamente aún a través de la atribución de un contenido místico–[54] como tampoco una *tautológica*, cerrada o específica, "modernista" o "formalista" en el sentido limitado de estas dos palabras.[55] En este aspecto, el caso de Ad Reinhardt sigue siendo ejemplar y, me parece, mucho más explícito en estas circunstancias que el de Tony Smith. Por un lado, en efecto, Ad Reinhardt produjo toda una serie de signos interpretables como tautologías, por ejemplo el aspecto

53. A este respecto, *cf.* W. Rubin (dir.), *Le primitivisme dans l'art du XX^e siècle* (1984), traducida bajo la dirección de J.-L. Paudrat, París, Flammarion, 1987, [illegible] notable pero que demasiado a menudo se presta a la interpretación mediante las "fuentes", [illegible] decir a una interpretación poco dialéctica. Por otra parte, en ella no figura ni siquiera una vez el nombre de Benjamin.

54. Como se hizo recientemente en el caso de Mark Rothko, por ejemplo (*cf.* A. Chave, *Mark Rothko. Subjects in Abstraction*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1989), o antes en el de Barnett Newman (*cf.* T. B. Hess, *Barnett Newman*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1971, págs. 87-147).

55. A las cuales volveré más adelante.

repetitivo y aparentemente cerrado de sus cuadros monocromáticos, cuadrados divididos en cuadrados –piénsese ante todo en el famoso conjunto de sus *Black Paintings* realizadas a partir de 1956 (*fig. 34*)–; sus mismos escritos parecen llevar la marca de una clausura tautológica, por ejemplo cuando se afirma una sucesión de proposiciones del tipo: "No hay más que una cosa que decir con respecto al arte, y es que es una cosa. El arte es el arte-como-arte (*art-as-art*), y todo el resto es todo el resto. El arte-como-arte no es nada más que el arte. El arte no es lo que no es el arte".[56]

Por otro lado –y más aún–, Ad Reinhardt dio lugar a toda una serie de interpretaciones más o menos "místicas" que obedecían en gran parte al carácter evidentemente fascinante, misterioso, de su misma "ascesis" pictórica. En la lenta y soberana metamorfosis visual de esos *paneles* de pintura negra en los cuales no hay "nada para ver", y poco a poco mucho para mirar –en el elemento mismo de una doble distancia, una "profundidad chata"[57] en que el cromatismo de lo Oscuro trabaja entre un signo de profundidad y una afirmación diferencial de zonas pintadas, siempre referida a la superficie misma–, esa dialéctica visual manifiesta claramente su poder de *aura* y se presta por eso mismo a toda una temática de la contemplación, religiosa o existencialmente considerada.

Los escritos del artista tienen por otra parte las huellas evidentes y múltiples de una *memoria* de lo religioso. ¿En qué formas se la convoca? Por ejemplo en la expresión "iconos sin imágenes" (*imageless icons*), que hace una referencia directa a los cuadros del culto bizantino, pero también a la prohibición mosaica de la representación figurada.[58] Aquí y allá surgen expresiones para significar el "más allá" y, como consecuencia, algo así como una trascendencia valorizada, si no divinizada: la pintura, por ejemplo, se califica como "más allá y apartada" (*beyond and apart*), la imagen de la "apertura" llega a ser explícitamente convocada allí como "posibilidad de trascendencia" (*image of opening, possibility of trascendence*).[59] Por último, y sobre todo, el elogio del color negro –en su modalidad "esencial" denominada aquí lo Oscuro (*the Dark*)– encuentra su garante literario en una evocación permanente de la teología negativa, en la que surgen regularmente los nombres del Pseudo-Dionisio o Dionisio el Areopagita, el Maestro Eckhart,

56. A. Reinhardt, *Art as Art*, *op. cit.*, pág. 53.

57. Tomo prestada esta expresión, descontextualizándola un poco, de J. Clay, "Pollock, Mondrian, Seurat: la profondeur plate", *L'atelier de Jacson Pollock*, París, Macula, 1978 (ed. 1982), sin paginar.

58. A. Reinhardt, *Art as Art*, *op. cit.*, págs. 108-109 (texto que, además, concluye con una cita implícita de Dionisio el Areopagita, el Pseudo-Dionisio).

59. *Ibid.*, págs. 191 y 193 (así como pág. 108: "What is not there is more important than what is there" ["Lo que no está allí es más importante que lo que está"]).

Nicolás de Cusa o san Juan de la Cruz, mezclados con citas bíblicas sobre la desemejanza de lo divino o referencias a las místicas islámicas y del Lejano Oriente.[60]

¿Pero cuál es el verdadero status de todas estas formulaciones que citan o remedan los enunciados de la teología negativa? Yve-Alain Bois ha visto claramente la respuesta al señalar, por doquier en la práctica de Reinhardt, una *estructura del "casi"* capaz de establecer relaciones siempre ambiguas –cercanas y lejanas al mismo tiempo– con respecto a modelos que, finalmente, sólo estaban en acción de una forma ficticia, relativa, su forma de *cuasi* operatividad.[61] Pero recordemos lo que dice Benjamin: la ambigüedad no es, sin duda, otra cosa que la imagen de la dialéctica detenida. Esto nos lleva entonces a ver en las obras de Ad Reinhardt, lo mismo que en los efectos de "cognoscibilidad" producidos por sus textos, verdaderas *imágenes dialécticas.*

Esto señala a las claras la vanidad simétrica de las lecturas "tautológica" y "mística" aplicadas por turno a las obras o los textos del artista. Por un lado, la expresión *art-as-art*, si se reflexiona bien sobre ella, no enuncia ningún tipo de clausura tautológica, si es cierto que la palabra *as*, en inglés, exhibe una constelación semántica al menos tan abierta como el francés *comme* [al igual que el "como" en castellano]. Decir *as* no es expresar la certidumbre de la cosa misma, es expresar la soledad y el carácter ficticio –hasta la ironía, hasta el sinsentido carrolliano– de una palabra que se sabe siempre en falta. Decir *art-as-art* no es decir *art is art*, no es decir *what you see is what you see.* Por otra parte, Ad Reinhardt refutaba implícitamente en varios lugares el enunciado de Frank Stella, por ejemplo al decir que "la visión en arte no es la visión", aun cuando todo lo que hay que ver en un cuadro deba mantenerse al alcance de la mirada.[62]

60. *Ibid.*, págs. 10 (Nicolás de Cusa), 64 (alusión a la docta ignorancia), 69 ("the re-banishment of the image, the re-byzantinization..." ["la nueva proscripción de la imagen, la rebizantinización"...]), 93 (cita bíblica, "absolute inapproachability" ["absoluta inaccesibilidad"], "theology of negation" ["teología de la negación]), 98 ("Dark night of the soul of St. John of the Cross" ["La noche oscura del alma de san Juan de la Cruz"], "The divine Dark of Eckhart" ["La Oscuridad divina de Eckhart"]), 109 (Pseudo-Dionisio o Dionisio el Areopagita), etcétera.

61. *Cf.* Y.-A. Bois, "The Limit of Almost", *Ad Reinhardt*, Los Ángeles-Nueva York, The Museum of Contemporary Art-The Museum of Modern Art, 1991, págs. 11-33.

62. [illegible] in art [illegible]. The visible in art is visib[illegible] in art is invisible. The visibility of art is visible. The invisibility of art is visible" ["La visión en arte no es la visión. Lo visible en arte es visible. Lo invisible en arte es invisible. La visibilidad del arte es visible. La invisibilidad del arte es visible"], A. Reinhardt, *Art as Art*, *op. cit.*, pág. 67. Señalemos que estas palabras datan de 1966, o sea dos años después de la publicación de las conversaciones de Bruce Glaser con Stella y Judd. *Cf.* igualmente *ibid.*, págs. 108 y 191. Esta serie de pro- [illegible] *dad* en el sentido de Judd es al mismo tiempo asumida y superada dialécticamente.

Por otro lado, el elogio de la distancia, por doquier identificable en Ad Reinhardt, no busca en lo teológico –la apelación al Nombre divino– algo así como su sujeto. Más bien su predicado histórico, deconstruido tan pronto como se lo propone. Puesto que lo que gobierna todo ese juego es la misma *doble distancia pictórica*, y con ella la estructura singular de aparición, de aura, material y visualmente –por lo tanto ni espiritual ni invisiblemente– obrada en cada cuadro. Reinhardt no ignoraba el fondo religioso del que toda antropología del arte debe dar cuenta históricamente.[63] Pero la criticaba cuando la convocaba, oponiendo su propio trabajo del "vacío" (*void*) al de un "mito", y exigiendo de toda memoria que recurriera al mundo religioso una operación de "desmitologización" (*demythologizing*).[64] Es por eso que aquí puede hablarse de una deconstrucción dialéctica antes que de una "destrucción", como lo creía Richard Wollheim al hablar de Ad Reinhardt y del minimalismo en general.[65] Reinhardt, es cierto, evocaba e incluso estudiaba los mandalas del Lejano Oriente; sin ninguna duda se acordaba de ellos gravemente –y hasta melancólicamente– en sus cuadros "ascéticos" reanudados sin cesar; pero también los desviaba, llegando a utilizarlos en contextos de *jokes* e ironías mordaces sobre el mundo del arte (*fig. 35*).[66]

Cosa que –a semejanza de Tony Smith– no le impedía producir obras que no eran ni "específicas" a cualquier precio, ni "místicas" de cualquier manera, sino que se daban, simplemente si puede decirse así, como *formas dotadas de intensidades*.

63. *Ibid.*, págs. 185-193, en que evoca el valor de culto en el arte del pasado y examina en particular la forma del mandala del Lejano Oriente.

64. *Ibid.*, pág. 98.

65. *Cf.* R. Wollheim, "Minimal Art", art. cit., pág. 101.

66. Sobre esta actividad crítica, irónica e iconoclasta de Ad Reinhardt, *cf.* J.-P. Criqui, "*De visu* (le regard du critique)", *Cahiers du Musée national d'Art moderne*, nº 37, 1991, págs. 89-91.

Forma e intensidad

De aquí en adelante, y gracias a los desvíos por la noción de imagen dialéctica y la reexaminada de aura, nos resulta posible volver a abordar la cuestión esencial, la cuestión que dejamos en suspenso frente al gran cubo negro de Tony Smith. Smith producía *formas* excesivamente rigurosas y abstractas en su construcción; sin embargo, como ya lo indiqué, pretendía no haber tenido nunca "ninguna noción programática de la forma".[1] Producía objetos absolutamente despojados de sensiblería, nostalgia o imaginería; sin embargo, decía tener la esperanza de haber producido, en cada ocasión, formas dotadas de *presencia*, "formas con presencia".[2]

Volvamos a plantear entonces la incómoda pregunta: ¿qué es una *forma con presencia*? ¿Qué es una "forma con presencia" en el contexto depurado de ese arte tan bien llamado "minimalista" y en el contexto crítico de esta modernidad que no vacilaba en emplear los materiales menos "auténticos", los menos susceptibles de sugerir esa cosa más o menos sagrada que se denomina "presencia"? Que la Verónica de Roma pueda darse como una "forma con presencia" es algo que, sin duda, es fácil de concebir; pero el contexto en que volvemos a plantear la pregunta –en que el mismo Tony Smith volvía a plantearla–, ese contexto, por así decirlo, exaspera la forma teórica de esta cuestión, le da el valor, ya sea de un contraejemplo patente, ya, al contrario, el de un paradigma depurado o transfigurado. Según parece, en lo sucesivo nos vemos enfrentados a una alternativa [illegible]. La apuesta consiste nada menos que en una posibilidad de despertar a esas palabras –"for-

1. T. Smith, citado por L. R. Lippard, "The New York..." [illegible] pág. 17.
2. T. Smith, prefacio a *Tony Smith. Two Exhibitions...*, [illegible]

ma", "presencia"– de su sueño metafísico y religioso; pero también inquietar esas mismas palabras en su clausura tautológica o en la evidencia de su empleo fáctico. Por lo tanto, y como en el caso del aura, tenemos que intentar producir una "crisis" de palabras, una crisis portadora, si es posible, de efectos "críticos" y constructivos.

¿Habrá que hablar todavía de la *presencia*? No tratemos de reabrir *in extenso* el expediente filosófico de esta abrumadora cuestión, cosa que excedería con mucho nuestro coraje y nuestra competencia. Contentémonos con señalar dos de sus utilizaciones, ejemplares y simétricas, en el campo de las apreciaciones en boga sobre el arte contemporáneo. Volvemos a encontrarnos entonces con Michael Fried, que *rechaza* la "presencia" pero, como lo hemos visto, por razones inadecuadas, inoportunamente, y para sustituirla por la instantaneidad ideal, idealista, de una *presentness* a la que se supone específica de la obra de arte.[3] En el otro extremo de este paisaje teórico hallamos una visión como la de George Steiner, que *reivindica* la "presencia" pero, como muy pronto lo advertimos, no lo hace con mejores razones o más oportunamente.

Para Steiner, en efecto, la "presencia" interviene en un contexto en que se olfatea nada menos que el resentimiento y el rechazo exasperado, irracional, de la vanguardia artística, en particular la de los años cincuenta y sesenta. En su opinión, sin ninguna duda, el minimalismo aparecerá como lo contrario y lo equivalente de lo que era para Michael Fried: como la "pérdida de la presencia" (aquí tenemos lo contrario) y la "destrucción" por excelencia del arte (lo equivalente). La "destrucción" –palabra reducida regularmente y con toda mala fe a la de "deconstrucción"–, es decir el reino del sinsentido generalizado. La nostalgia filosófica coincide aquí con la posición trivial según la cual el acto de producir un simple cubo de acero negro en cuanto obra de arte competería lisa y llanamente a la idea de "cualquier cosa".[4] Lo que no es

3. *Cf.* M. Fried, "Art and Objecthood", art. cit., pág. 27.

4. *Cf.* George Steiner, *Réelles présences. Les arts du sens* (1989), trad. M. R. de Paw, París, Gallimard, 1991 [Trad. cast.: *Presencias reales*, Barcelona-Buenos Aires, Destino, 1991], que abre su capítulo titulado "Le contrat rompu" ["El contrato roto"] con el tema de "cualquier cosa" (pág. 77) y, haciendo un revoltijo, fustiga en él, junto con toda idea de "deconstrucción", las obras de Mondrian, Barnett Newman o John Cage (págs. 157, 264, etcétera). En una frase de este tipo se apunta sin duda a una obra de Carl Andre: "Así como existen una literatura y una música banales y oportunistas, existen también formas del arte contemporáneo que se contentan con luchar contra sombras y que no hacen más que remedar, con mayor o menor brío técnico, un combate auténtico con el vacío. Hay ladrillos amontonados en el suelo de los museos [...]" (pág. 264). Se encuentran formas aún más exasperadas, y hasta grotescas, de esta conjura y esta execración del arte contemporáneo, en un *dossier* de la revista *Esprit*, n° 173, julio-agosto de 1991, págs. 71-122 (artículos firmados por J. Molino y J.-P. Domecq), seguido por un segundo en el n° 179, de febrero de 1992.

cualquier cosa, lo que es *todo* a sus ojos, es ciertamente la "gravedad" y la "constancia", como lo dice, de una presencia superlativa, la *presencia real* del sentido "pleno" expresado en la obra tradicional. Steiner no oculta aquí su pretensión de restaurar un trascendentalismo que se expresa en reivindicaciones "en último análisis religiosas".[5] No sorprenderá, por lo tanto, que su paradigma pueda ser el del icono del culto bizantino y, más explícitamente aún, el del mismo rito eucarístico.[6] Es característico que el hombre de la creencia, aquí, termine por oponer el más allá de toda "presencia" a una actitud de la modernidad juzgada como globalmente tautológica, o más exactamente "solipsista".[7] En consecuencia, no habremos hecho otra cosa que volver a caer con demasiada rapidez en el mal dilema de la creencia reivindicada y la tautología como objeto de execración.

Es preciso destacar hasta qué punto esta "presencia"-ahí, en el enunciado perentorio de su "realidad", decididamente no ofrece ningún carácter de la *apertura* a la que sin embargo pretende. Antes bien, en su forma misma de *credo* restablece la *clausura* metafísica por excelencia, cuya crítica y la demasiado famosa –demasiado mal comprendida– "deconstrucción" llevó adelante con tanta justeza Jacques Derrida. Es conocida la operación matriz de ese desplazamiento filosófico ejemplar: consistía justamente en practicar una nueva apertura del punto de vista, capaz de devolver a una expresión secular como la de "presencia real" su verdadero status de fantasma obsesivo –su status de coacción– en toda la tradición filosófica.[8] La apertura misma se abre con la observación de que la presencia nunca se da en cuanto tal, nunca se da como ese último punto de trascendencia que el filósofo podría atrapar al vuelo en el "éter de la metafísica". Y esto, muy simplemente porque, como no es una cosa para ver –aunque fuera con los ojos del alma–, sigue siendo el efecto de un proceso que siempre la *difiere* y la pone en conflicto con una alteridad sin recursos.

Se pasa entonces a plantear la presencia –y singularmente la conciencia, el ser junto a sí de la conciencia– ya no como la forma matriz absoluta del ser, sino como una "determinación" y un "efecto". Determinación o efecto dentro de un sistema que ya no es el de la presencia sino el de la *diferancia*, y que ya no tolera la oposición de

5. G. Steiner, *Réelles présences*, *op. cit.*, pág. 267.

6. G. Steiner, *Le sens du sens. Présences réelles*, trad. [illegible], París, Vrin, 1988, págs. 62-65.

7. *Ibid.*, págs. 65-66.

8. Observemos que, en 1961, también Lacan "deconstruía" la noción de "presencia real" –en su contexto último, es decir en su contexto eucarístico– en los términos "completamente a flor de tierra de la fenomenología del obsesivo", la "instancia del falo" y los "intervalos de lo [illegible] del significante". Cf. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre VIII*. [illegible] (1960-1961), [illegible], Seuil, 1991, págs. 302-307.

la actividad y la pasividad, como así tampoco la de la causa y el efecto o la indeterminación y la determinación, etcétera.[9]

Desde nuestro punto de vista, la *diferancia* será por lo tanto la expresión dialéctica ejemplar capaz de "*revocar*" [*Aufhebung*] la falsa oposición de la presencia y la ausencia (así como la noción de *visualidad*, para los objetos que nos ocupan, debería ser capaz de *revocar* la falsa oposición de lo visible y lo invisible), y de destronar la presencia, por eso mismo, de su privilegio teórico. Es sabido que, para Derrida, la noción de *diferancia* –noción tanto temporal como estructural– abarca a la vez el retraso de una "presencia siempre diferida" y la especie de lugar de origen, la especie de *chora* donde se estructuran las diferencias en acción en cada "presente" considerado.[10] Cuando, a propósito del aura, decíamos que no es el indicio de una presencia –aun alejada–, sino el del alejamiento mismo, su eficacia y su signo a la vez, no hacíamos más que anticiparnos a lo que Derrida, en ese mismo contexto, denomina una *huella*; y no es por casualidad que la "trama singular de espacio y tiempo" de que hablaba Benjamin termine por recibir, en el contexto de una filosofía de la "diferancia", su eco prolongado –más: su expresión radical en una noción renovada de la huella–:

> El movimiento de la significación sólo es posible si cada elemento al que se dice "presente" y que aparece en el escenario de la presencia, se relaciona con otra cosa que él mismo, conservando en él la marca del elemento pasado y dejándose ya cavar por la marca de su relación con el elemento futuro, la *huella* no se relaciona menos con lo que se llama el futuro que con lo que se llama el pasado, y constituye lo que se llama el presente por esa relación misma con lo que no es él: absolutamente no él, es decir ni siquiera un pasado o un futuro como presentes modificados. Es preciso que un intervalo lo separe de lo que no es él para que sea él mismo, pero ese intervalo que lo constituye como presente también debe al mismo tiempo dividir el presente en sí mismo, compartiendo así, con el presente, todo lo que puede pensarse a partir de él, es decir todo ente, en nuestra lengua metafísica, singularmente la sustancia o el sujeto. Ese intervalo, al constituirse, al dividirse dinámicamente, es lo que puede denominarse *espaciamiento*, devenir espacio del tiempo o devenir tiempo del espacio (*temporalización*). [...] La huella, al no ser una presencia sino el simulacro de una presencia que se disloca, se desplaza, remite, tiene propiamente lugar, y la *borradura* pertenece a su estructura.[11]

9. J. Derrida, "La différance", art. cit., pág. 17.

10. *Ibid.*, pág. 12 ("La diferancia es el 'origen' no pleno, no simple, el origen estructurado y diferante de las diferencias. El nombre de 'origen', por lo tanto, ya no le conviene"). Sería fructífero, sin duda, comparar estos planteamientos con la noción benjaminiana de origen, anteriormente evocada.

11. *Ibid.*, págs. 13-14 y 25. *Cf.* igualmente J. Derrida, "*Ousia et grammè*. Note sur une note de *Sein und Zeit*" (1968), *ibid.*, págs. 76-78.

He aquí entonces la presencia entregada al trabajo de la borradura, que no es su negación lisa y llana sino, ciertamente, el momento diferencial o "diferante" que la constituye y la supera [*Aufhebung*]: su espaciamiento, su temporalización. Se comprenderá, en estas condiciones, que no pueda emplearse la palabra *presencia* si no se precisa su doble carácter de *no ser real*: no es real en el sentido de Steiner porque no es un punto de cumplimiento y trascendencia del ser; tampoco es real porque sólo sucede *obrada*, espaciada, temporalizada, puesta en huellas o en vestigios –y acabamos de ver de qué manera Derrida llega incluso a calificar tales huellas en términos de "simulacro"– que nos indican hasta qué punto no es una victoria cualquiera sobre la ausencia sino un momento rítmico que apela a su negatividad en la pulsación estructural que la subsume, la pulsación del proceso de *huella*.

Pero si la palabra "huella" se presenta en lo sucesivo en primer plano, ¿habrá que hablar todavía, en estas condiciones, de *forma*? Es de temer que no. Desde hace tiempo olvidamos que la "forma" designaba ante todo un objeto, él mismo sin forma inmediatamente reconocible, un objeto que sin embargo *daba forma* a otros objetos, según un doble proceso de inclusión y de impronta –de *huella*– negativa: era el "molde", objeto de "legibilidad" siempre compleja, de aspecto siempre extraño, pero cuyo poder reside precisamente en el acto de dar a otros su aspecto familiar y su definición legible por todos. El vocabulario de los griegos complejizó y superó muy pronto esta relación semiótica de tipo indiciario entre el *eidos* y la *idea*, entre la *morphé* y el *schema*, sin contar el *rythmos*.[12] El uso filosófico de todas estas palabras no habrá hecho sino multiplicar los géneros oposicionales, los dilemas, las aporías. Puesto que no es en absoluto lo mismo pensar la forma en su oposición al "fondo" o bien al "contenido" o, por último, a la "materia" y la "apariencia".

Sin embargo, la noción de forma terminó por reivindicar una verdadera preeminencia ontológica, desde las definiciones neoaristotélicas de la escolástica –según las cuales la forma se define como invariable, como el acto del que la materia no sería sino la potencia accidental, como la causa de la que tal o cual apariencia no serían sino el efecto material–[13] hasta las recientes definiciones logicistas según las cuales la forma caracteriza el status de los objetos de la lógica, es decir el status de los razonamientos correctos.[14]

12. *Cf.* C. Sandoz, *Les noms grecs de la forme. Étude linguistique*, tesis de la Universidad [illegible] (Facultad de Letras), 1971. Sobre la cuestión [illegible] *rythmos* [illegible] de la forma, *cf.* E. Benveniste, "La notion de 'rythme' dans son expression linguistique" (1951), *Problèmes de linguistique générale*, París, Gallimard, 1966, págs. 327-335 [Trad. cast.: *Problemas de lingüística general*, México, Siglo XXI, 1971, 2 tomos].

13. *Cf.* por ejemplo Tomás de Aquino, *Summa theologiae*, Ia, 9, 2; Ia, 47, 2; Ia, 66, 2; Ia, 76, 1, etcétera.

14. *Cf.* J. Ladrière, "Forme", *Encyclopédie philosophique* [illegible] *Dictionnaire*, París, PUF, pág. 1027.

Esta preeminencia, esta independencia jerárquica de la forma (en especial sobre la materia) constituyen desde luego un elemento macizo de nuestra memoria filosófica, en que el mismo Hegel, en su momento, no dio más que un tímido paso dialéctico cuando hizo estremecer, pero no caer, este edificio explícitamente metafísico:

La indiferencia de la materia con respecto a formas determinadas se encuentra con toda seguridad en las cosas terminadas; así, por ejemplo, a un bloque de mármol le resulta indiferente recibir la forma de tal o cual estatua o incluso la de una columna. En este aspecto, sin embargo, no hay que pasar por alto el hecho de que una materia como un bloque de mármol sólo es *relativamente* (en referencia al escultor) indiferente con respecto a la forma, pero que de todas maneras en general no carece en modo alguno de forma. El mineralogista, en consecuencia, considera también el mármol desprovisto, de manera sólo relativa, de forma, como una *formación* lítica determinada, en su diferencia con respecto a otras formaciones igualmente determinadas, como por ejemplo el gres, el porfirio, etcétera. Por lo tanto, sólo es el entendimiento que reflexiona quien fija la materia en su aislamiento y como desprovista en sí de forma, mientras que en realidad el pensamiento de la materia incluye absolutamente en sí mismo el principio de la forma [...][15]

No hay duda de que habrá que seguir una vez más a Derrida cuando considera que la constelación de los nombres griegos de la forma –y su destino filosófico– "remiten todos a conceptos fundadores de la metafísica".[16] En ese sentido, la *forma* no sería más que un corolario de la clausura en que ya trabajaba la palabra *presencia*:

Sólo una forma es *evidente*, sólo una forma tiene o es una *esencia*, sólo una forma *se presenta* como tal. Hay en ello un punto de certeza que ninguna interpretación de la conceptualidad platónica o aristotélica puede desplazar. Todos los conceptos mediante los cuales pudieron traducirse y determinarse *eidos* o *morphé* remiten al tema de la *presencia en general*. La forma es la presencia misma. La formalidad es lo que de la cosa en general se deja ver, se da a pensar. Que el pensamiento metafísico –y por consiguiente la fenomenología– sea pensamiento del ser como forma, que en él el pensamiento se piense como pensamiento de la forma, y de la formalidad de la forma: no hay allí nada que no sea necesario, y percibiríamos un último signo de ello en el hecho de que Husserl determine el presente viviente (*lebendige Gegenwart*) como la "forma" última, universal, absoluta, de la experiencia trascendental en general.[17]

15. G. W. F. Hegel, *Encyclopédie des sciences philosophiques, I. La science de la logique* (1817-1830), trad. B. Bourgeois, París, Vrin, 1970, págs. 562-563 [Trad. cast.: *Lógica*, Barcelona, Orbis, 1984, 2 tomos].

16. J. Derrida, "La forme et le vouloir-dire. Note sur la phénoménologie du langage" (1967), *Marges...*, *op. cit.*, pág. 187.

17. *Ibid.*, pág. 188.

"El sentido del ser ha sido limitado por la imposición de la *forma*", concluía Derrida.[18] ¿Pero podemos satisfacernos aquí con una radicalidad semejante? No exactamente. Puesto que el contexto en que Derrida la desarrolla se identifica con un vocabulario que abreva únicamente en la historia de la filosofía y, además, sólo concierne en su análisis al problema de una "fenomenología del lenguaje". Nuestro problema no es aquí exactamente el del sentido del ser, ni el del status del lenguaje en general; se refiere, mucho más modestamente, al status de un simple cubo negro, de una escultura en general. De una *forma*, para decirlo de una vez. ¿Qué ocurre entonces cuando la palabra "forma" designa ***también*** la apariencia de un objeto sensible, visible, su materia misma, y sin duda su contenido, su fondo singulares? ¿Qué ocurre cuando la palabra "forma" designa *también* todo lo que el vocabulario filosófico ha opuesto a la palabra "forma"? El problema es más modesto, pero no menos temible si aceptamos ver que los órdenes discursivos –en eso consiste toda la lección de Michel Foucault– no son específicos ni estancos, y que la cuestión filosófica de la forma nunca dejó de "intercambiarse" con su cuestión plástica o artística, tal como la declina toda nuestra *Kunstliteratur* occidental.[19] Cuando un artista como Ad Reinhardt, conocedor de todas esas estratificaciones, considera a su turno la palabra *forma*, ¿qué hace? Plantea, se plantea, vuelve a plantear preguntas sin fin, en un gesto irónico y crítico a la vez; en un gesto que, si lo consideramos con la vara de los cuadros mismos, tal vez no esté exento de esa "melancolía" de la que había hablado Benjamin:

> *¿Forma?* ¿Espíritu, espíritu de las formas, formas de las formas? ¿Forma de las formas, formalismo, uniformidad? ¿Una forma? ¿Ciclos de estilos, arcaico, clásico, formas tardías? Formas rotas, impresionismo, formas vacías? ¿Mala forma, buena forma, forma correcta, incorrecta? ¿La forma sigue la inmunda función-lucro? ¿Forma sin sustancia? ¿Sin fin? ¿Sin tiempo?[20]

No tratemos de dar una respuesta a cada una de estas preguntas. Abracemos más bien su misma manera cuestionadora, para localizar en ella la exi-

18. *Ibid.*, pág. 206.

19. El nacimiento mismo de una historia del arte académicamente constituida –la de Vasari, en el siglo XVI– debe haber sido determinado por un intercambio [illegible] en torno de "palabras totem" como *imitazione, idea o disegno*. A ese respecto, cf. *Devant l'image*, *op. cit.*, págs. 89-103.

20. "*Form?* Spirit, spirit of forms, forms of forms? Form of forms, formalism, uniform? One form? Style-cycles, archaic, classic, late forms? Broken-forms, impressionism, empty forms? Bad form, good form, right, wrong form? Forms follow function-filthy-lucre? Form without substance? Without end? Without time?", A. Reinhardt, [illegible] Form? Object? Color? World?", texto reproducido en *Ad Reinhardt*, [illegible] pág. 124.

gencia crítica de una *apertura* dialéctica, conceptual y práctica a la vez. En este punto de nuestro recorrido, seguimos siendo incapaces de dar "nuestra" lección o de construir "nuestra" definición de la palabra *forma*. Aquí no podemos sino sugerir, a lo sumo. Indicar. Llevar nuestro deseo de comprender la expresión *forma con presencia* hacia dos caminos que abrirían conjuntamente, quebrarían y desatarían la clausura esencialista de la palabra "forma" lo mismo que la clausura sustancialista de la palabra "presencia". Y en cada ocasión habría que abrir doblemente: saliendo del círculo de la tautología, rompiendo la esfera de la creencia.

Abrir, en este sentido, equivale a hablar en términos de proceso más que de cosas fijas. Es reubicar la *relación* en su prioridad sobre los objetos mismos. Es devolver a las palabras, a los conceptos, su dimensión incoativa y morfogenética. Es como mínimo pensar los sustantivos en su dimensión verbal, que les confiere dinámica e intensidad. En ese sentido, el gesto mínimo, el gesto "minimalista", consistirá en hablar de *formación* antes que de forma cerrada o tautológica; consistirá en hablar de *presentación* antes que de presencia real o metafísica.

Pensar la forma en términos de "formación" es un ejercicio tan fecundo como difícil. Por otra parte, son numerosos los pensadores e historiadores, preocupados por las artes visuales, que se embarcaron en una tarea semejante. Y no es una casualidad que una buena cantidad de esas tentativas se hayan originado en el marco del gran movimiento del pensamiento vienés y alemán que, desde los románticos hasta Warburg y Benjamin, no temió interrogar las formas del arte y su historia en un diálogo permanente con la interrogación filosófica más fundamental. Aquí habría que hablar de Adolf Hildebrand, que intentó inferir una problemática específica de las formas artísticas –entre plano y profundidad, entre relieve y volumetría– a partir de una fenomenología de la visión e incluso de lo que denominaba "representaciones quinestésicas" (*Bewegungsvorstellungen*).[21] Habría que hablar de Aloïs Riegl, cuya *Gramática histórica de las artes plásticas* abordaba las "leyes formales" (*Formgesetzen*) a través de una especie de generación dinámica de elementos táctiles y elementos ópticos que organizaban la partición de la "forma" como tal (que según él sólo realizaba la escultura en alto relieve), la "semiforma" (el relieve) y el "plano" (el cuadro, el dibujo).[22]

Más familiar para el historiador del arte de hoy, la célebre obra de Hein-

21. Adolf Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Estrasburgo, Heitz, 1893 (6a edición 1908), pág. 36 [Trad. cast.: *El problema de la forma en la obra de arte*, Madrid, Visor, 1989].

22. Aloïs Riegl, *Grammaire historique des arts plastiques. Volonté artistique et vision du monde* (1897-1899), trad. E. Kaufholz, París, Klincksieck, 1978, págs. 3 y 121-125. Sobre Riegl

rich Wölfflin sobre los *Principios fundamentales de la historia del arte* proponía, como se recordará, cinco "pares" de categorías cuyo juego dialéctico permitía en su opinión explicar las formas artísticas, los estilos, en términos de combinaciones sincrónicas y transformaciones diacrónicas: lo "lineal" con lo "pictórico", el "plano" con la "profundidad", la "forma cerrada" con la "forma abierta", etcétera.[23] Su proyecto era encontrar allí un principio casi estructural capaz de subsumir cada "sentimiento de la forma", desde el detalle de un cuadro hasta el cuadro mismo, desde el cuadro hasta la obra del artista, y desde ésta hasta el estilo global y la época de la que formaba parte. "Todo está íntimamente relacionado", le gustaba decir a Wölfflin,[24] que por lo tanto ya no hacía de la *forma* singular –tal escultura, tal manera de representar un trozo de tejido o un movimiento del cuerpo, tal uso del cromatismo– el documento sensible de una idea de la razón, sino claramente el soporte actual de una *formación*, de una "forma de visión" caracterizada en último instancia como "modo de la presentación en cuanto tal (*Darstellung als solche*) [...], mediante el cual se entiende la manera en que los objetos cobran forma con vistas a la representación (*in der Vorstellung die Dinge gestalten*)".[25]

La inmensa virtud teórica de esa manera de ver residía en particular en la aprehensión orgánica y preestructural de la forma: la forma se autodeduce, se transforma, incluso se invierte y se quiebra, en el despliegue de sus propias capacidades de "formación". Pero la aporía de un sistema de ese tipo, o más simplemente su límite, radicaba, por su parte, en su naturaleza misma de sistema, cerrado y teleológico: puesto que se hacía difícil imaginar nuevas "constelaciones" formales, como si bastara con aplicar los cinco parámetros propuestos para dar cuenta de toda novedad formal; se hacía igualmente difícil escapar a una especie de *trascendentalismo* de la visión, aun cuando Wölfflin había tomado la precaución de distinguir sus "categorías fundamentales" de las categorías kantianas como tales,[26] de modo que todo el Renacimiento podía subsumirse apresuradamente en el "concepto fundamental de la proporción perfecta", testimonio de un "ideal de vida".[27] También resultaba difícil escapar a una visión *teleológica* de la forma que, a semejanza de un organismo vivo,[28] se desarrollaba entre progreso y decadencia, como si el

---

y el problema de la forma, *cf.* H. Zerner, "L'histoire de l'art d'Aloïs Riegl: un formalisme tactique", [illegible] agosto-septiembre de 1975, [illegible]

23. Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* (1915), trad. [illegible] Raymond, París, Gallimard, 1966, págs. 18-21.

24. *Ibid.*, pág. 13.

25. *Ibid.*, págs. 17 y 273 (traducción modificada).

26. *Ibid.*, pág. 258.

27. [illegible]

28. *Ibid.*, págs. 22-23. En este cuadro apenas esbozado, habría que mencionar además la [illegible]

sistema excluyera de antemano toda fulguración, todo anacronismo y toda constelación inédita.

Una última dificultad residía en la incapacidad de esa clase de sistemas para desarrollarse en el plano semiótico: en particular, le era absolutamente ajeno el punto de vista iconológico, de manera que el problema esencial, a saber, la *articulación de la forma y el sentido*, quedaba fuera de su alcance. Ahora bien, un poco más adelante Ernst Cassirer consagró precisamente a esa articulación una buena parte de su concepción de las *formas simbólicas*. También aquí podemos decir que la forma "se abre" y supera la aporía tradicional que la oponía al "contenido": "Muy lejos de llegar a un conflicto entre el *contenido* de la percepción y la *forma* [...], ambos se entremezclan y se confunden en una perfecta unidad concreta".[29] Nos hallamos aquí en otro plano del pensamiento preestructural, que situaba la forma en términos de "configuración" y, para terminar, en términos de *función*. Pero los supuestos neokantianos de toda su empresa debían obligar a Cassirer a una clausura de otro género: la clausura del concepto, la clausura idealista. Pues la unidad de la forma y la materia, la de la forma y el contenido, la de la forma y la función sólo podían pensarse bajo la autoridad de un principio en que el mismo Cassirer veía con claridad "plenamente confirmada la tesis fundamental del idealismo".[30] En ella, la forma se convertía en un principio de *legalidad*, una "energía unitaria del espíritu" que producía y remataba en último análisis la noción clásica de representación.[31] Con ello volvía a ser prisionera de una idealidad conceptual con respecto a la cual se exigía que todas las formas

---

mosa obra de H. Focillon, *Vie des formes*, París, PUF, 1943 (ed. 1970) [Trad. cast.: *La vida de las formas y elogios de la mano*, Madrid, Xarait Libros, 1983], que también conjuga observaciones deslumbrantes –por ejemplo sobre los temas del "halo" y la "fisura" de las formas (pág. 4), de la materia (pág. 50) o de la imposibilidad en que nos encontramos de reducir una forma, ya sea a una imagen del sueño, ya a una idea de la razón (págs. 68-73)– con un vitalismo un poco perimido. En cuanto al filósofo italiano Luigi Pareyson, más adelante desarrolló una buena parte de su estética según una noción dinámica y *formativa* de la forma. *Cf.* L. Pareyson, *Estetica: teoria della formatività*, Milan, Bompiani, 1988 (nueva ed.), y la edición francesa de sus *Conversations sur l'esthétique*, traducción y prefacio de G. Tiberghien, París, Gallimard, 1992, en especial págs. 85-99 ("Forme, organisme, abstraction") [*Conversaciones de estética*, Madrid, Visor, 1988].

29. Ernst Cassirer, *La philosophie des formes symboliques* (1923-1929), trad. O. Hansen-Löve, J. Lacoste y C. Fronty, París, Minuit, 1972, III, págs. 76-77 [Trad. cast.: *La filosofía de las formas simbólicas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1971]. La oposición de la forma y la materia es igualmente atacada, contra Husserl, en *ibid.*, III, págs. 225-226. La naturaleza del *signo* como mediación de la forma y la materia se discute en *ibid.*, I, pág. 53.

30. *Ibid.*, I, págs. 20-21.

31. *Ibid.*, II, pág. 275 ("[...] una energía unitaria del espíritu, es decir una *forma* de aprehensión coherente en sí misma y que se afirma en la diversidad del material objetivo de la representación [...]") y III, pág. 391.

"convergieran hacia la sola forma lógica". En Cassirer la forma ya no era "ideal", pero la *función* con que la sustituía pertenecía todavía a la esfera del idealismo filosófico: ignoraba aún el *trabajo* "extraño" y "singular" del que sabe hacerse capaz toda forma fuerte.[32]

¿El hecho de que Freud hubiera podido construir, veinte años antes que Cassirer, el concepto auténticamente estructural de ese *trabajo* se debía a que estudió en primer lugar formas a la vez "fuertes" y huidizas, formantes y deformantes antes que bien formadas: las del sueño, las del síntoma? Lo cierto es que, por una singular ironía epistemológica, en las primeras tres décadas del siglo XX fue al margen del campo académico de la historia del arte propiamente dicha donde más pertinentemente se reconoció y teorizó el trabajo de la forma como *formación*. Acabo de citar a Freud, inventor sin duda del primer protocolo clínico no dominado por la primacía de lo *visible*, cuando en realidad –o justamente porque– sabía reconocer tan claramente la complejidad y la intensidad *visuales* de las formas sintomáticas en acción...[33] Pero también habría que mencionar otro contexto de saber no académico sobre las formas, un contexto en el que ya no eran los sueños y los síntomas sino las obras de arte y las poesías mismas que se estaban haciendo –las obras de la vanguardia– las que podían dar lugar a una "cognoscibilidad", a un conocimiento renovado del trabajo formal como tal.

Se trata del *formalismo* ruso, que aproximadamente entre 1915 y 1934 reunió a jóvenes investigadores en torno de un llamado "método formal" que suscitó –y aún suscita– unas resistencias que bastan para expresar su novedad, su fulgor y, en un sentido, su analogía con la novedad de los conceptos psicoanalíticos. En ambos casos, la noción clásica de sujeto era radicalmente impugnada, en ambos casos la noción de *formación* cobraba una consistencia teórica notablemente precisa y fecunda. La denominación de "formalismo", como ocurre con frecuencia en parecidas oportunidades, fue impuesta por los detractores del método; aún hoy conserva una connotación generalmente despectiva; y cuando, en el campo que hemos atravesado en este ensayo, un cri-

32. *Ibid.*, I, pág. 25. Ya desarrollé esta oposición de la *función* según Cassirer y del *trabajo* en el sentido freudiano en *Devant l'image*, *op. cit.*, págs. 153-168 y 175-180.

33. A título de ejemplo, no puedo sino llegar a esta observación visual, tan fulgurante como dialéctica, sobre el trabajo a la vez formal y significante del síntoma histérico en el clímax de su [illegible] "En un caso observado por mí, la enferma [illegible] con una mano la ropa ce-ñida contra su cuerpo (como mujer), mientras que con la otra [illegible] hombre). Esta simultaneidad contradictoria condiciona en gran parte lo que tiene de incomprensible una situación sin embargo tan plásticamente figurada en el ataque, y se presta perfectamente, por lo tanto, al disimulo del fantasma inconsciente que está en acción", S. Freud, "Les fantasmes hystériques et leur relation à la bisexualité" (1908), traducción dirigida por J. Laplanche, [illegible], París, PUF, 1973, pág. 155 [Trad. cast.: "Fantasías histéricas y su relación con la bisexualidad", en *OC*, t. I].

tico estadounidense llega a emplear el término "formalismo", sin duda no lo hará espontáneamente en referencia al formalismo ruso.[34]

Sin embargo, hay que reconocer el carácter ejemplar de un *saber* sobre las formas construido, no por efecto de alguna decisión de principio, sino por el de una *respuesta* dialéctica a ese "presente crítico" en que los movimientos de la vanguardia cubista, abstracta y futurista, producían en todo momento *obras* "extrañas" y "singulares" para sus contemporáneos.[35] En primer lugar, al dar la espalda a la estética simbolista –arcaizante, creyente– de los poetas rusos tradicionales, los formalistas rechazaron la filosofía "simbólico-religiosa" que la justificaba en el campo del saber. Por otra parte, es significativo que Boris Eikhenbaum, interesado sobre todo en la teoría literaria, haya comenzado por reconocer el papel de guía de las teorías visuales –la de Wölfflin, la de K. Foll y su *Ensayo de estudio comparativo de los cuadros*–, precisamente porque se adentraban en una interrogación teórica sobre el trabajo de las formas como tales.[36] Roman Jakobson, por su parte, no tenía veinticinco años cuando enunció, en la revista checha *Cerven*, una especie de programa para una futura historia del arte –programa que tomaba su impulso en la crítica de una disciplina mundana, aburguesada, filosóficamente confusa y por lo tanto inepta para considerar la noción misma de forma–:

> No hace todavía mucho tiempo, la historia del arte, en particular la historia de la literatura, no era una ciencia sino una *causerie* [en francés en el texto]. Seguía todas las leyes de la *causerie*. Pasaba alegremente de un tema al otro, y el flujo lírico de palabras sobre la elegancia de la forma daba paso a las anécdotas extraídas de la vida del artista; los truismos psicológicos alternaban con los problemas relativos al fondo filosófico de la obra y a los del medio social en cuestión. ¡Qué trabajo tan fá-

34. *Cf.*, por ejemplo, B. Buchloh, "Formalisme et historicité. Modification de ces concepts dans l'art européen et américain depuis 1945" (1977), trad. C. Gintz, *Essais historiques, II. Art contemporain*, Villeurbanne, Art Éditions, 1992, págs. 17-106. Señalemos que, en su antología *Art et culture*, *op. cit.*, C. Greenberg no menciona en ningún momento a los formalistas rusos.

35. Para una presentación general de ese movimiento teórico y su vínculo con el movimiento artístico o literario, *cf.* Tzvetan Todorov, "Présentation", *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, reunidos y presentados por T. Todorov, París, Seuil, 1965, págs. 15-27 [Trad. cast.: *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Signos, 1970], y A. Hansen-Löve, "Le formalisme russe", *Histoire de la littérature russe. Le XX^e siècle, II. La Révolution et les années vingt*, dir. E. Etkind *et al.*, París, Fayard, 1988, págs. 618-656. La denigración que afectó al formalismo ruso fue, por así decirlo, puesta en su lugar por R. Jakobson, "Vers une science de l'art poétique", *Théorie de la littérature*, *op. cit.*, págs. 9-13. Recordaré igualmente que la referencia a los formalistas rusos permitió a H. Damisch (*Théorie du nuage*, París, Seuil, 1972, págs. 42-47) enunciar una manera no humanista del *ut pictura poesis*.

36. Boris Eikhenbaum, "La théorie de la méthode formelle" (1925), *Théorie de la littérature*, *op. cit.*, págs. 33-37

cil y recompensador el de hablar de la vida, de la época, a partir de las obras! [...] En cuanto a la confusión con respecto al término "forma", es todavía más desesperante [...].[37]

¿Cómo intentaron los formalistas rusos barrer con tamaña confusión? Si hubiera que resumir brevemente la progresión dialéctica de su "método", podríamos destacar tres momentos culminantes a través de los cuales las nociones de forma y formatividad ganaron una consistencia cada vez más precisa, matizada y abierta.[38] El primer momento podríamos situarlo como el del reconocimiento de *la forma en su materialidad*. Es el punto de vista del texto o de la textura; enuncia la autonomía material y significante de las formas. ¿Qué significa? Que una forma será aprehendida en primer lugar en su "factura" (*faktura*, que significa a la vez textura y materialidad), en sus "particularidades específicas", en la unidad singular que en todo momento realiza del material y sus caracteres construidos o significativos. Se trataba ante todo de hacer *concreta* la noción de forma, y comprender el carácter inmanente de esta unidad de una materia, una configuración y un sentido en la constelación de cada forma particular.[39]

El segundo momento de esta elaboración podríamos resumirlo como el del reconocimiento de *la forma en su organicidad*. Es el punto de vista del proceso [*procès*], del desarrollo [*processus*] el que viene a articularse aquí con el de la textura; enuncia en lo sucesivo el carácter dinámico de las formas en cuanto tales. ¿Qué significa? Primero, que toda forma entendida rigurosamente reúne en un mismo acto su desarrollo y su resultado: es por lo tanto una *función*, de la que Tynianov, por ejemplo, reconoce con facilidad el carácter dinámico eminentemente complejo.[40] En segundo lugar, ya no bastará con describir una forma como una cosa que tiene tal o cual aspecto, sino ciertamente como una *relación*, un proceso dialéctico que pone en conflicto

37. R. Jakobson, "Du réalisme artistique" (1921), *ibid.*, págs. 98-99

38. La mejor descripción de esta evolución sigue siendo la del ensayo de B. Eikhenbaum, "La théorie de la méthode formelle", art. cit., págs. 31-75 (que también resume sus propios logros, págs. 73-75).

39. *Ibid.*, págs. 31, 37-42, 48, 60, 63-64. Se advertirá que esta definición anticipa directamente la noción de *forma significante* enunciada por Benveniste en el campo lingüístico. *Cf.* É. [illegible] "La forme et le sens dans le langage" (1967), *P*[illegible] Paris, Gallimard, 1974, págs. 215-221.

40. "La unidad de la obra no es una entidad simétrica y cerrada, sino una integridad dinámica que tiene su propio desarrollo; sus elementos no están ligados por un signo de igualdad o adición, sino por un signo dinámico de correlación e integración. La forma [...], por lo tanto, debe ser apreciada como una forma dinámica", J. Tynianov, citado por B. Eikhenbaum, "La théorie [illegible] J. Tynianov, "De l'évolution littéraire" (1927), *Théorie de la* [illegible], *op. cit.*, págs. 123-129.

o articula cierto número de cosas, cierto número de aspectos.[41] En tercer lugar, el hecho de que ese proceso dialéctico revele en cada ocasión su carácter de "montaje", de conflictos anudados, de transformaciones múltiples, este hecho entraña una consecuencia esencial: que la cohesión misma de una forma no sea reconocida sino como la suma –o mejor el engendramiento dialéctico– de todas las *deformaciones* de las que la forma se convierte, por así decirlo, en el cristal mismo.

Consecuencia capital, en efecto. Sugiere la función, pero no –como en Cassirer– la unidad ideal de la función. Sugiere la coacción estructural, pero no la clausura o el esquematismo de una forma alienada en algún "tema" o idea de la razón. Enuncia un trabajo, un *trabajo de la formatividad* que, pese a la distancia manifiesta de las problemáticas, implica algunas analogías perturbadoras con lo que Freud, en referencia al sueño, teorizaba como un *trabajo de la figurabilidad*. En ambos casos, en efecto, el punto de vista económico y dinámico se funda en la idea de que en todo momento una forma surge y se construye en una "deconstrucción" o una desfiguración crítica de los automatismos perceptivos: es evidente en el plano del sueño, lo era menos en el de las obras de arte. Pero los formalistas enunciaban vigorosamente –y sin recurrir a las categorías estéticas tradicionales, en particular la del "bello ideal"– que toda forma del arte, aunque fuera "parecida", debía comprenderse "como un medio de destruir el automatismo perceptivo".[42] De resultas, agregaban, la forma artística tiende a poner por delante el carácter singular, fuertemente reivindicado en las obras modernas, de su construcción. Al "montaje" (*montaz*) se superpone toda una economía del "desplazamiento" (*sdvig*) que, desde luego, no deja de recordar el trabajo psíquico del desplazamiento (*Verschiebung*) en la construcción del sueño. También en ambos casos, el elemento de apertura polisémica y el elemento de sobredeterminación habrán sido objeto de toda la atención crítica.

En ambos casos, además, la noción de trabajo exigió pensar la forma como un proceso de *deformación*, o bien la figura como un proceso de desfiguración. Como se sabe, Freud no decía otra cosa cuando afirmaba que el trabajo del sueño "se contenta con transformar" y, al hacerlo, utiliza todos los medios figurales para hacer a cada forma lábil, orientabie, invertible, desplazable, etcétera.[43] Jakobson, Tynianov o Chklovski no decían otra cosa cuando enunciaban su hipótesis de la "deformación organizada" –lo que supone que toda forma es *formante* en la medida misma en que se hace capaz de *deformar* or-

41. *Cf.* V. Chklovski, "L'art comme procédé" (1917), *ibid.*, págs. 76-78.
42. B. Eikhenbaum, "La théorie de la méthode formelle", art. cit., pág. 45.
43. S. Freud, *L'interprétation des rêves*, *op. cit.* (ed. 1971), pág. 432 y, en general, págs. 241-432. *Cf.* igualmente S. Freud, "Révision de la théorie du rêve", *op. cit.*, págs. 28-31.

gánica, dialécticamente, otras formas ya "formadas"–,[44] o bien cuando inferían del "carácter heterogéneo y polisémico del material" una noción del trabajo formal extremadamente dialéctica, hecha de "desplazamientos orientados" que desembocaban en la paradoja siguiente (también enunciada por Freud cuando ponía en relación la plasticidad del síntoma y la disimulación del fantasma inconsciente, por ejemplo): que toda forma auténticamente construida (pensemos una vez más en el cubo de Tony Smith) *presenta* su construcción misma como un "fenómeno de oscurecimiento", un "ritmo prosaico violado", una visibilidad perceptual –la que esperamos espontáneamente de un cubo, por ejemplo– "extraña" y "singularmente" *transformada*.[45]

En definitiva, y siempre en los dos marcos problemáticos, la relación del sujeto con la forma quedará trastocada de parte a parte. Trastocada, por ser violentamente desplazada: desplazada la cuestión de lo bello y el juicio de gusto;[46] desplazada la cuestión del ideal y la intención artística. En cada ocasión, se habrá dialectizado una *coacción estructural* con la tirada de dados "extraña" de cada *singularidad sintomal*. Y del choque de esos dos paradigmas nace la forma misma, la producción formal de la que empieza a comprenderse –dado que sólo una dinámica puede explicarla– que trabaja tanto en un orden de *intensidad* como de extensión tópica. Toda la belleza del análisis freudiano consiste en hacernos tangible la intensidad singular de las imágenes del sueño, a través de *la disyunción del afecto y la representación*, mediante la cual comprendemos que una escena terrible, por ejemplo la muerte de un ser querido, puede aparecérsenos como absolutamente "neutra" o "desafectada" en un sueño,[47] y por qué, recíprocamente, un simple cubo negro puede parecernos súbitamente de una loca intensidad. Es sabido, por otra parte, que Roman Jakobson no estaba tan lejos de esos problemas cuando, dando a los psicoanalistas un objeto notable de reflexión, definía su concepto lingüístico de "embrague" (*shifter*) como una especie de función sintomal, indiciaria, en la que se superponen –en el espacio de una pequeñísima palabra, el de una intensidad o una fulguración del discurso– la coacción global del código y la intervención local, subjetiva, del mensaje.[48]

44. La teoría de la "deformación organizada" –término de Jakobson– es presentada por B. Eikhenbaum, "La théorie de la méthode formelle", art. cit., págs. 61-63.

45. Sobre la polisemia del material y el proceso deformante de la forma, *cf.* J. Tynianov, "La notion de construction", art. cit., págs. 114-115. Sobre [illegible] como [illegible]miento, *cf.* V. Chklovski, "L'art comme procédé", art. cit., págs. 96-97.

46. Para un enfoque de este problema en el marco de una estética freudiana, *cf.* no obstante la reciente obra de H. Damisch, *Le jugement de Pâris. Iconologie analytique I*, París, Flammarion, 1992, págs. 7-50.

47. *Cf.* S. Freud, *L'interprétation des rêves*, *op. cit.*, págs. 302-416.

48. *Cf.* R. Jakobson, "Les embrayeurs, les catégories [illegible] et le verbe russe" [illegible]

Un tercer momento se inscribía por lo tanto de antemano en esta elaboración teórica del formalismo. Podríamos resumirlo como el reconocimiento de *la forma en su contextualidad*. Es el punto de vista ampliado del paradigma; apunta a enunciar el carácter metapsicológico, histórico y antropológico del trabajo formal en cuanto tal. Ahora bien, aunque este programa haya sido formulado por Tynianov en 1923, representa el aspecto menos comprendido del formalismo, en la medida misma en que la palabra "formalismo", trivialmente empleada, significa aproximadamente el rechazo a comprender una forma en su contexto. La visión trivial sólo tiene afición a los dilemas e ignora la dialéctica; le resulta necesario, por lo tanto, confundir autonomía o *especificidad* con *tautología*. Los formalistas rusos afirmaron ciertamente los caracteres autónomos y específicos de toda construcción formal –nunca los recluyeron en una concepción tautológica de la obra de arte–. Por otra parte, condenaban la estética del "arte por el arte". En Rusia, Jakobson alternaba las elaboraciones teóricas, las reuniones con los poetas o los pintores de vanguardia, y las investigaciones sobre el terreno –a la manera del etnolingüista– para recoger sus documentos de poesía oral. Tynianov intentaba dialectizar la "integridad dinámica" de la forma –factor puramente sincrónico– con su dimensión diacrónica, cuya "importancia histórica" siempre debía reconocerse y reproblematizarse en su propia dinámica.[49] Eikhenbaum, por su parte, resumía todo el proyecto al decir que "la teoría reclama el derecho de convertirse en historia" y, más allá, reivindica vigorosamente su pertenencia a una antropología.[50]

Si este magnífico proyecto no fue reconocido como tal, sin duda se debió en parte a que la historia –la mala, la belicosa, la totalitaria– quebró la coherencia y la vida propia de ese movimiento intelectual. Como ocurrió con Benjamin, con Carl Einstein.[51] La siniestra violencia de la historia siempre procura romper la "sublime violencia de lo verdadero". Los textos de los formalistas rusos recién fueron traducidos y presentados al lector francés por Tzvetan Todorov en 1965. Entretanto, el heredero más directo y riguroso de este método –me refiero desde luego a Claude Lévi-Strauss– pudo realizar

trad. N. Ruwet, *Essais de linguistique générale, I. Les fondations du langage*, París, Minuit, 1963, págs. 176-196.

49. J. Tynianov, "La notion de construction", art. cit., págs. 115-119.

50. B. Eikhenbaum, "La théorie de la méthode formelle", art. cit., págs. 32-33 ("nuestra única meta es la conciencia teórica e histórica de los hechos"), 51, 65-74 ("entre nosotros, la teoría y la historia son una sola cosa"). La misma idea es enunciada por R. Jakobson en su artículo sobre "La dominante" (1935), trad. A. Jarry, *Questions de poétique*, París, Seuil, 1973, pág. 150.

51. Ambos se suicidaron el mismo año (1940) bajo la amenaza nazi. Evocaré la personalidad de C. Einstein unas páginas más adelante.

uno de sus pocos escritos que no están exentos de desinformación e incluso de mala fe, cuando, al comentar el famoso libro de Vladimir Propp sobre la *Morfología del cuento*, quiso oponer a toda costa la *forma* de los formalistas a la *estructura* de los estructuralistas, negando a la primera todo lo que, según él, realizaba la segunda: la unidad de la forma y el contenido; el carácter no abstracto de los resultados interpretativos; la atención prestada a la materialidad de los fenómenos; el carácter auténticamente sintáctico de los procesos analizados; por último, la apertura al contexto, y por lo tanto a la dimensión histórica y antropológica.[52] Sin embargo, Jakobson había evocado de manera absolutamente explícita la filiación directa entre el formalismo ruso y el estructuralismo occidental.[53]

Evoco estos malentendidos y me sacrifico al ejercicio siempre frustrante de evocar exclusivamente, de resumir panorámicamente estos pensamientos complejos, en atención a una situación teórica actual en que se agitan muchos pseudodilemas y pseudosuperaciones a fin de inventarse pasados triunfalmente superados, nociones definitivamente ilegibles *–a las que se hizo ilegibles*, en realidad–, Antaños perimidos a cualquier precio. Como si las cuestiones planteadas por los artistas o los pensadores pudieran perimir o perecer. Como si el esfuerzo por *hacer legible* el Antaño no fuera la única manera, la manera dialéctica de inventar nuevas formas, nuevas artes de leer y mirar.

La obra de Carl Einstein forma sin duda parte de esos pensamientos que hoy se han vuelto prácticamente ilegibles. Jean Laude y Liliane Meffre, que son quienes más contribuyeron en Francia a devolverle alguna actualidad,

52. *Cf.* Claude Lévi-Strauss, "La structure et la forme. Réflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp" (1960), *Anthropologie structurale deux*, París, Plon, 1973, págs. 139-173 [Trad. cast.: *Antropología estructural II*, México, Siglo XXI, 1974]. Pese a todo, allí reconocía claramente (en particular en el *post-scriptum*) su deuda con respecto al formalismo. T. Todorov, por su parte, comentó recientemente la polémica entre Lévi-Strauss y Propp (que le respondió en 1966) en los siguientes términos: "El malentendido en que se encierran los dos eruditos es instructivo en muchos aspectos. Lo provoca, en parte, la ignorancia mutua en que tienen sus trabajos respectivos. Lévi-Strauss, que sólo conoce la *Morfología*, ve en Propp un puro formalista, incapaz de interesarse en la historia y el contexto etnográfico; Propp retruca con indignación que no ha hecho más que eso durante toda su vida (y tiene razón). Por el mismo motivo, Lévi-Strauss no comprende que las investigaciones 'morfológicas' y las investigaciones 'históricas' de Propp [illegible] de un mismo y único proyecto, [illegible] es tanto más llamativa por el hecho de que al mismo Lévi-[illegible] rio de la morfología de Goethe y cita gustoso *La metamorfosis de las plantas*). Por su lado, Propp hace como si Lévi-Strauss no hubiera escrito más que 'La estructura y la forma' [...], y lo acusa de ser un mero 'filósofo', acusación rechazada con razón por Lévi-Strauss". T. Todorov, "Vladimir Propp (1895-1970)", *Histoire de la littérature russe. Le XXᵉ siècle. IV. Gels et dégels*, [illegible] París, [illegible], 1990, pág. 576.

53. *Cf.* R. Jakobson, "La dominante", art. cit., págs. 145-[illegible]

analizaban el haz convergente de las razones materiales e intelectuales de tal olvido: en primer lugar la dispersión de sus escritos, la destrucción sistemática por los nazis de las obras y revistas vanguardistas en que había participado Einstein; luego, el carácter inédito de un verdadero *corpus* todavía en depósito en la Akademie der Künste de Berlín. Está la dificultad intrínseca de su escritura –rasgo comparable, entre muchos otros, al caso de Walter Benjamin–, así como la inmensa cultura teórica a la que se refiere (pienso en particular en Georg Simmel, Hildebrand o Konrad Fiedler), pero que, en general, ha sido olvidada casi en su totalidad por los historiadores del arte de hoy. Está además la violencia crítica de sus análisis, el tono tan resueltamente antiacadémico de sus proposiciones; por último, el carácter radical de su compromiso, ya haya sido artístico (su combate de primera hora en favor del cubismo, su papel junto a Georges Bataille en la revista *Documents*) o político (su combate de primera hora en la guerra de España, junto a los anarcosindicalistas internacionales).[54]

Todo esto, desde luego, no dibuja el perfil habitual de un historiador del arte hábil en la "charla" ["causerie"]. Todo esto no hace sino trazar los rasgos atormentados de una "filosofía a martillazos". Pero esta misma violencia era proporcional a la *apuesta dialéctica* que para Carl Einstein se trataba de sostener en su análisis del mundo de las imágenes. Debía a Fiedler la intuición de que ni la belleza ni el ideal constituyen la apuesta fundamental de las imágenes, y que lo que era cuestión de llevar adelante, en todos los planos –estético, gnoseológico–, era verdaderamente una crítica en regla del neokantismo, lejos de las "deducciones" de Hermann Cohen y las "funciones" de Ernst Cassirer.[55] Cómo no pensar en este aspecto en Benjamin, y cómo no seguir haciéndolo cuando leemos en el primer número de *Documents*, de 1929, tres páginas de "Aforismos metódicos" en los que Carl Einstein enunciaba un proyecto de historia del arte (en el sentido del saber histórico a producir sobre las obras de arte) dominado, guiado por el sentido agudo de los *conflictos* en acción en toda la historia del arte (en el sentido de la producción de las obras mismas).

"La historia del arte es la lucha de todas las experiencias ópticas, de los espacios inventados y de las figuraciones":[56] ¿de qué se trata en este aforis-

54. *Cf.* Jean Laude, "Un portrait", *Cahiers du Musée national d'Art moderne*, nº 1, 1979, págs. 10-13; Liliane Meffre, "Aspects de la théorie de l'art de Carl Einstein", *ibid.*, págs. 14-17; *id.*, *Carl Einstein et la problematique des avant-gardes dans les arts plastiques*, Berna-Francfort, Lang, 1989. En la actualidad pueden consultarse las *Werke* de C. Einstein, dir. R. P. Baacke, Berlín, Medusa, 1980, 3 volúmenes. Acaba de aparecer un cuarto volumen en las ediciones Fannei und Walz, de Berlín, con una parte de los inéditos.

55. *Cf.* L. Meffre, "Aspects de la théorie de l'art de Carl Einstein", art. cit., págs. 14-15.

56. C. Einstein, "Aphorismes méthodiques", *Documents*, nº 1, 1929, pág. 32. Agradezco a

mo que deja abierta la interpretación del genitivo *de* en la expresión "historia del arte", como no sea de algo que evocará sin esfuerzo la *imagen dialéctica* benjaminiana? "El cuadro es una contracción, una detención de los procesos psicológicos, una defensa contra la fuga del tiempo, y con ello una defensa contra la muerte. Podría hablarse de una concentración de los sueños":[57] ¿de qué se trata en esta reflexión que apela a una *metapsicología*, como no sea de algo en que vuelven a encontrarse el relámpago y la "dialéctica detenida" de que hablaba Benjamin en la misma época? El resto del texto, que merecería un comentario específico, termina por desarrollar una verdadera *dialéctica de la imagen*: sugiere una amplia comprension histórica en la cual el arte religioso –y su "realismo metafísico", como dice Carl Einstein– sufriría el momento de antítesis de un "escepticismo" que disocia "no sólo las creencias y las nociones abstractas, sino también la vista y la herencia visual" tradicionales; aquí se convoca al Renacimiento como emblema por excelencia de esta operación. Pero Carl Einstein enuncia las condiciones en las cuales debe superarse esta misma antítesis, como deben serlo los términos antitéticos de todo dilema. Aquí, por lo tanto, la imagen religiosa habrá perdido su *eficacia* cultual propia, y la imagen artística ganado su *especificidad*, es decir –según los términos de Carl Einstein– la "abstracción" de su status. Pero al arte del presente (el cubismo, en este caso) le será preciso reconciliarse con lo que pierde la especificidad sin hacerlo con los mecanismos, definitivamente superados, de la creencia.[58] Hasta tal punto es cierto que toda imagen auténtica –por lo tanto no arcaica– precisa "especificidad" *con* "eficacia", es decir "forma" *con* "presencia".

No hay duda, por ende, de que lo que Carl Einstein volvía a plantear en esas páginas, y sobre todo en la breve pero incisiva obra que había consagrado en 1915 a la escultura africana (*Negerplastik*), era un problema de *aura*. Ahora bien, ese problema se enunciaba, no como una mera investigación histórica –en la que para comenzar el arte africano sufriría la operación *anacrónica* de ser considerado desde el punto de vista del cuestionamiento moderno, vale decir prevenido de la mirada cubista–,[59] sino como la voluntad de

---

Liliane Meffre que me haya señalado que ese texto fue escrito por Einstein directamente en francés. Hoy en día puede utilizarse el *reprint* de la revista *Documents* (1929-1930), con prefacio de D. Hollier, editado por J.-M. Place, París.

57. [illegible]

58. [illegible], págs. 32-34.

59. "Ciertos problemas que se le plantean al arte moderno han provocado un abordaje menos desconsiderado que los anteriores del arte de los pueblos africanos. Como siempre, también aquí un proceso artístico actual creó su historia: en su centro se elevó el arte africano. Lo que antes parecía desprovisto de sentido encontró en los más recientes esfuerzos de los escultores su [illegible]. Se adivinó que en otras partes pocas veces se [illegible] con tanta [illegible] como entre los negros unos problemas precisos de espacio [illegible]

restituir en esta investigación un auténtico fulgor de imagen dialéctica. Así, se interrogaba a la escultura en el cruce exacto de la "forma" como formación y la "presencia" como presentación. Por un lado, en efecto, Carl Einstein reivindicaba el hecho de mirar el arte africano con el ojo *no etnográfico* de alguien que "parta de los hechos, y no de un sucedáneo", es decir de alguien que mire las *formas* en cuanto tales, y no como simples documentos para una historia social.

Por otro lado, Einstein no intentaba de ningún modo sustraerse a la consideración del elemento religioso que veía claramente gobernar toda la dinámica y la contextualidad de esas formas. Pero –y en esto consistió la fuerza, la originalidad y la modernidad de su análisis– no era para buscar ávidamente en él significados, "simbolismos", una iconografía o bien un contenido trascendente. Era directamente para relacionarlo con el modo de existencia material de los objetos mismos: su *forma* y su *presentación* a la vez. En estas condiciones, no es sorprendente encontrar en la pluma de Carl Einstein una atención al *aura* de los objetos africanos, expresada, como en Benjamin, en los términos fenomenológicos de la doble distancia, la oscuridad relativa y la visualidad plástica que se derivan de ellos:

> Es posible hacer un análisis formal que se apoye en ciertos elementos particulares de la creación del espacio y de la visión que los engloba. [...] El arte negro está ante todo determinado por la religión. Las obras esculpidas son veneradas como lo fueron por todos los pueblos de la Antigüedad. El ejecutante modela su obra como lo haría la divinidad o quien tiene su custodia, es decir que desde el principio *toma distancia* con respecto a la obra que es el dios o su receptáculo. Su trabajo es una adoración a distancia y con ello la obra es *a priori algo independiente*, más poderoso que el ejecutante [...], visto que los ídolos a menudo se adoran *en la oscuridad*. La obra, fruto del trabajo del artista, se mantiene independiente, trascendente y liberada de todo lazo. A esta trascendencia corresponde una concepción del espacio que excluye toda función del espectador. Es preciso dar y garantizar un espacio del que se han agotado todos los recursos, un espacio total y no fragmentario. El espacio encerrado y autónomo no significa aquí abstracción, sino sensación inmediata. Este cierre sólo está garantizado cuando el volumen se muestra plenamente, cuando no se le puede agregar nada más. [...] La orientación de las partes se fija no en función del espectador, sino de sí mismas; son apreciadas a partir de la masa compacta, y no con una distancia que las debilitaría. [...] [La escultura africana] no significa nada, no es un símbolo; es el dios que conserva su realidad mítica cerrada, en la cual incluye al adorador, lo transforma también a él en ser mítico y erradica su existencia humana. El carácter terminado y cerrado de la forma y el de la religión se corresponden, lo mismo que el *realismo formal* y el realismo religioso.[60]

(1915), trad. L. Meffre, *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, dir. M. Rowell, París, Centre G. Pompidou, 1986, pág. 345.

60. *Ibid.*, págs. 346 y 348-349 (el subrayado es mío). Es significativo que esta atención al

Razonamiento simple –pero dialéctico– y prodigioso. No teme tomar en consideración la autonomía formal de las escrituras africanas hasta el final, es decir hasta el punto en que podemos reconocer que esa autonomía no tiene nada de una suficiencia tautológica. No teme tomar en consideración el valor cultual de las esculturas africanas hasta el final, es decir hasta el punto en que podemos reconocer que no reduce para nada la forma a ninguna realidad segunda, instrumental o "simbólica"; al contrario, la "trascendencia" (muy poco occidental, en este caso) es en ellas, por así decirlo, *inmanente a la forma misma* en la especie de su *presentación* –su autonomía formal, su exposición en la oscuridad, en síntesis, todo lo que hace de esa forma una *puesta en obra de la distancia* aurática–. Es por eso que en ese razonamiento podemos leer que la escultura africana "mira" lo africano según una relación que no tiene nada que ver con ninguna clase de connivencia espectacular o psicológica; en este punto, Carl Einstein opone el "realismo formal" de las esculturas negras al ilusionismo occidental (el del Bernini, por ejemplo), al que termina por calificar de "sucedáneo pictórico" de la escultura como tal.[61]

Lo que se esboza en esas páginas es una verdadera *antropología de la forma*. Ésta tiene éxito en la operación dialéctica por excelencia, que consiste en articular toda una serie de nociones que a primera vista parecerían contradictorias, y por lo tanto en superar sus dilemas teóricos correspondientes: con ello logra pensar la clausura de la forma (la "concentración plástica", como dice Carl Einstein) con la apertura de su presentación, o bien la formación autónoma del volumen con el trabajo de deformación constantemente realizado sobre cada elemento representativo.[62] Termina también por convencernos de que la oposición secular de lo *geométrico* y lo *antropomórfico* puede ser superada: "Tanto abstracto como orgánico son criterios (ya sea conceptuales, ya naturalistas) ajenos al arte, y por ello completamente exteriores a él".[63] Al respecto, recordemos que un (falso) dilema semejante representaba una buena parte del problema planteado a Michael Fried por la experiencia visual de los objetos creados por Tony Smith y Robert Morris. Recordemos también que, en las expresiones tautológicas de Donald Judd, esta oposición se había sentido precisamente como insuperable o casi: "La principal cualidad de las formas geométricas –escribía Judd–

[illegible] interesar directamente a las más recientes [illegible] de los antropólogos [illegible] *Le dieu objet*, París, Flammarion [illegible] *jeto*, Barcelona, Gedisa, 1995].

61. C. Einstein, "La sculpture nègre", art. cit., págs. 346-347.

62. *Ibid.*, págs. 349-351.

63. *Ibid.*, pág. 352. Desde luego, aquí Carl Einstein *exagera*; pero no lo hace sino para radi- [illegible] que sigue siendo pertinente [illegible] mismo con respecto a la escultura cubista).

es la de no ser orgánicas, como lo es de otra manera toda forma de arte. Sería un gran descubrimiento encontrar una forma que no fuera ni geométrica ni orgánica".[64]

El razonamiento de Carl Einstein entraña además la inestimable enseñanza de hacernos buscar en la forma misma –es decir en el juego de su formación y su presentación, y no en el de su solo "simbolismo", por ejemplo– el principio de su "presencia" o su *aura*. No niega la mirada del espectador, sino que la incluye en la estrategia de la forma misma. La forma nos *mira* desde su doble distancia *precisamente* porque es autónoma en la especie de "soledad" de su formación: he aquí lo que también Benjamin debía sugerir, al decir que la cualidad principal de una imagen aurática es la de ser *inabordable*, y por lo tanto estar condenada a la separación, la autosuficiencia, la *independencia de su forma*.[65] Tendríamos allí una primera, una elemental respuesta a la cuestión de comprender qué es verdaderamente una "forma intensa": por lo menos una cosa para ver que, por más próxima que esté, se repliega en la alta soledad de su forma y, en consecuencia, mediante esta simple fenomenología de la retirada, nos mantiene a distancia, nos impone respeto frente a ella. Entonces es cuando nos mira, entonces es cuando permanecemos en el umbral de dos mociones contradictorias: entre *ver* y *perder*, entre captar ópticamente la forma y sentir táctilmente –en su presentación misma– que se nos escapa, que sigue destinada a la ausencia.

Si hubiera que volver una vez más al texto –decididamente fecundo e inspirador– de Michael Fried,[66] podríamos decir en ese nivel que todo lo que procura oponer, a saber la *presencia* "teatral" por un lado, la *presentness* "específica" por el otro, se constituye justamente como forma intensa cuando esa misma oposición se supera en ella: es decir cuando la *presencia* fenomenológica ya no se escapa al terreno dudoso de una relación espectacular y psicológica, sino que se entrega como la *presentness* de una "concentración plástica" autónoma; y cuando la *presentness* de la forma ya no se encierra en el terreno dudoso de una inmediatez o una instantaneidad ideales siempre ganadas, sino que se entrega como la *presencia* de una profundidad antropomórficamente aprehendida, por serlo entre duelo y deseo.[67] Lo que se hace claro en este contexto es que la noción misma de antropomorfismo pierde aquí toda su significación trivial, mimética y psicológica: apunta más bien a un nivel *metapsicológico* de inteligibilidad, el que nos permite abordar el pa-

64. D. Judd, citado por B. Buchloh, *Essais historiques, II*, *op. cit.*, pág. 188.

65. *Cf.* W. Benjamin, "L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductivité technique", art. cit., pág. 147.

66. *Cf.* M. Fried, "Art and Objecthood", art. cit., págs. 26-27.

67. Hay que constatar aquí que Michael Fried introduce su *dilema* en la medida misma en que se niega a pensar el *clivaje* en acción: o sea el clivaje del sujeto de la mirada.

radigma freudiano de la *formación*: formación de síntoma, formación en el sueño, en todo caso formación de lo inconsciente.[68]

De modo que es una vez más la metapsicología freudiana la que, en último análisis, nos permitiría precisar los términos de esta dialéctica en que intentamos aclarar la expresión "forma con presencia". El trabajo de lo *figurable* ya nos da muchos elementos para comprender la intensidad "extraña" y "singular" de formaciones expresadas por Freud con una palabra que decía la *presentación* más que la representación, el *trabajo* psíquico del que las imágenes son el lugar necesario más que la "función simbólica" de la que aquéllas no serían sino el soporte accidental: esa palabra, *Darstellbarkeit*, nos obliga a pensar lo figurable como obra de la "presentabilidad", y su intensidad misma como obra formal del significante.[69] Pero Freud dio una pista complementaria que nos permite precisar aún más los términos de la cuestión: el momento en que introduce un "dominio particular de la estética", dice, que no es de la competencia de las formulaciones clásicas de la "teoría de lo bello". Se sitúa aparte porque define un lugar paradójico de la estética: el lugar de "lo que suscita la angustia en general"; el lugar en que lo que vemos señala más allá del principio del placer; el lugar en que ver es perder, y donde el objeto de la pérdida sin remedio nos mira. Es el lugar de la inquietante extrañeza (*das Unheimliche*).[70]

¿Por qué volver a convocar un texto tan conocido? Porque me parece que la inquietante extrañeza freudiana responde, mejor que cualquier otra cosa, a todo lo que Benjamin procuraba aprehender en el carácter "extraño" (*sonderbar*) y "singular" (*einmalig*) de la imagen aurática. Con la inquietante extrañeza tendríamos desde ese momento una definición no sólo "secularizada" sino además *metapsicológica* del aura misma, como "trama singular de espacio y tiempo", como poder de la mirada, el deseo y la memoria a la vez, y por último como poder de la distancia. Recordemos brevemente sus orientaciones fundamentales.

Que la *Unheimliche* freudiana es una "trama singular de espacio y tiempo" es lo que desde el primer momento se infiere de la atención prestada por

68. Sobre este concepto, *cf.* J. Lacan, "Les formations de l'inconscient" (informes de los seminarios de 1957-1958 por J.-B. Pontalis), *Bulletin de psychologie*, XII, 1958, nº 153, págs. 182-192, y nº 154, págs. 250-256 [Trad. cast.: *Las formaciones del inconsciente*, Buenos Aires, [illegible] 1970].

69. Me permito remitir una vez más a *Devant l'image*, [illegible] págs. [illegible], así como a un esquema de aplicación de ese trabajo en el campo de las imágenes religiosas de la Edad Media: "Puissances de la figure. Exégèse et visualité dans l'art chrétien", art. cit., págs. 596-609.

70. S. Freud, "L'inquiétante étrangeté" (1919), trad. B. Féron, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, París, Gallimard, 1985, págs. 213-214. Que la inquietante extrañeza es también un [illegible] no es mero problema de experiencia vivida [illegible] lo que Freud muestra en toda la parte final de su artículo, págs. 252-263.

Freud a la paradoja de la palabra misma: *unheimlich* es en principio una palabra de la mirada (el *suspectus* latino) y del lugar (el *xenos*, el extranjero, en griego); pero es una palabra cuya ambivalencia terminará por ser analizada en los términos fuertemente temporales de "lo que se remonta a lo conocido, a lo familiar desde mucho tiempo atrás".[71] En segundo lugar, lo *Unheimliche* manifiesta claramente ese poder de lo mirado sobre el mirante que Benjamin reconocía en el valor cultual de los objetos auráticos, y que Freud expresará aquí –de manera más abierta– en los términos de una "omnipotencia de los pensamientos", que asocia el culto en general a una estructura obsesiva: el objeto *unheimlich* se nos muestra como si estuviera suspendido sobre nosotros, y es por eso que nos inspira respeto ante su ley visual. Nos arrastra hacia la obsesión. El latín diría que es *superstes*, es decir que está presente, testigo y dominador a la vez, que se nos da como si tuviera que sobrevivir fatalmente a nuestra mirada y a nosotros mismos, como si, en cierto modo, tuviera que vernos morir. No es nada sorprendente que la expresión tradicional de una relación tal –belleza y angustia mezcladas– concierna a la inmemorial *superstición* asociada a las imágenes auráticas.[72]

En tercer lugar, la inquietante extrañeza se da claramente en cuanto poder conjugado de una memoria y una protensión del deseo. Entre los dos se ubica tal vez la *repetición*, analizada por Freud a través de los motivos del *aparecido* (la obsesión, el "retorno inquietante" de las imágenes) y el *doble*. El doble, es decir el objeto originariamente inventado "contra la desaparición del yo", pero que llega a significar esa misma desaparición –nuestra muerte– cuando se nos aparece y nos "mira".[73] El doble, que siempre nos "mira" de manera "singular" (*einmalig*), única e impresionante, pero cuya misma singularidad se vuelve "extraña" (*sonderbar*) por la virtualidad, aún más inquietante, de un poder de repetición y de una "vida" del objeto independiente de la nuestra.

¿No era un doble lo que vio muy precisamente –y muy pertinentemente– Michael Fried delante del gran cubo negro de Tony Smith? ¿Y no era muy precisamente su intensidad de *Unheimliche* lo que aprehendía con cierto espanto en ese objeto sentido al mismo tiempo como "agresivo" y "atractivo", demasiado cercano y demasiado distante, demasiado muerto y demasiado vivo, silencioso e invasor "como una persona"?[74] Freud había tematizado claramente el motivo del doble según las mismas ambivalencias de lo vivo y lo muerto, del antropomorfismo y la desemejanza.[75] Señalemos al respecto que

71. *Ibid.*, pág. 215 (y, en general, págs. 215-223).
72. *Ibid.*, págs. 242-245.
73. *Ibid.*, págs. 235-242.
74. M. Fried, "Art and Objecthood", art. cit., pág. 17.
75. S. Freud, "L'inquiétante étrangeté", art. cit., págs. 224 y 249.

la noción del doble define a la vez algo que repite la humanidad –allí reside su carácter de *antropomorfismo*– y algo que, al mismo tiempo, se vuelve capaz de repetirse a sí mismo, es decir de adquirir la especie de inhumanidad de una *forma autónoma*, "viviente" en su propia vida de objeto puro, eficaz hasta lo diabólico, o hasta la capacidad de engendrarse a sí mismo. Tal vez haya en la misma serialidad minimalista algo de esta repetición aprehendida como obsesión, siempre que, desde luego, se la interprete según una vertiente obsesiva en la que el objeto se volvería *amenazante* por la razón misma de que es *específico* en el autoengendramiento de su forma, su número, su materia.

Ese carácter amenazante de la experiencia visual encuentra su expresión radical en la asociación del objeto *unheimlich* con toda una temática de la ceguera. Freud no sólo indicó el vínculo de la inquietante extrañeza con la soledad, el silencio y la oscuridad[76] –lo que Benjamin iba a hacer pronto con el aura–, sino que además nos muestra de qué manera la experiencia de lo *Unheimliche* equivale a entrar en la *experiencia visual de arriesgarse a no ver más*... Es el famoso análisis del cuento de E. T. A. Hoffmann, "El hombre de arena", el que aclarará el motivo de la ceguera –por ejemplo a través de la frase de Coppelius: "¡Por aquí los ojos, por aquí los ojos!"–, entendido como un sustituto de la angustia de castración.[77]

Pero, para finalizar, es sin duda el poder de una distancia, de una doble distancia, el que actúa aún en una experiencia de esa naturaleza. Freud coincide aquí con la definición benjaminiana del aura como "única aparición de una lejanía, por más próxima que pueda estar", cuando retiene de lo *Unheimliche* el carácter, ya advertido por Schelling, de una visualidad experimentada como la aparición extraña, única, de algo "que debía permanecer en secreto, en la sombra, y que salió de ella".[78] Algo salió de la sombra, pero su *aparición* conservará intensamente esa huella de alejamiento o profundidad que la destina a una persistencia del trabajo del *disimulo*. Así, la experiencia de la mirada que procuramos explicitar conjuga aquí dos momentos complementarios, dialécticamente anudados: por una parte, "ver perdiendo", por decirlo así, y por la otra "ver aparecer lo que se disimula". Como se sabe, en el nudo de esta dialéctica Freud colocó la operación constitutiva –negativa y estructural al mismo tiempo– de la *represión*. ¿Qué significa, en definitiva, si no que toda forma intensa, toda forma aurática se da como "extrañamente inquietante" en la medida mi[illegible]

76. *Ibid.*, pág. 263, donde se hace referencia a las fuentes de las angustias infantiles como ligadas a la ausencia materna. *Cf.* S. Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle* (1905), trad. P. Koeppel, París, Gallimard, 1987, págs. 167-168 [Trad. cast.: *Una teoría sexual*, en *OC*, t. I].

77. [illegible]

78. *Ibid.*, pág. 222 (citando a Schelling).

sualmente frente a "algo reprimido que retorna"?[79] ¿La intensidad de una forma llegaría a definirse metapsicológicamente como *el retorno de lo reprimido en la esfera de lo visual*, y más generalmente aún en la esfera de la estética?

79. *Ibid.*, pág. 246 (v. en general, págs. 245-252. Freud termina por ver en la partícula *un* de la palabra *unheimlich* la "marca de la represión" misma).

El interminable umbral de la mirada

Freud daba además un último paradigma para explicar la inquietante extrañeza: la *desorientación*, experiencia en la cual ya no sabemos exactamente qué está *frente* a nosotros y qué no lo está, o bien si el lugar hacia el que nos dirigimos no es ya ese *interior* en el cual estaríamos presos desde siempre. "Propiamente hablando, el extrañamiento inquietante sería siempre algo en lo cual, por así decirlo, uno se encuentra completamente desorientado. Cuanto mejor se orienta un hombre en su ambiente, menos sujeto estará a recibir de las cosas o los sucesos que se producen en él una impresión de inquietante extrañeza."[1] Ahora bien, en última instancia, nos dice Freud, los "hombres neuróticos" –vale decir, los hombres en general– experimentan en máximo grado esta desorientación de lo *Unheimliche* frente al sexo femenino: cuando se abre ante ellos ese lugar extraño, tan extraño en rigor de verdad porque impone el retorno al "lugar natal" (*das Heimische*) perdido, al umbral pasado de todo nacimiento. La referencia metapsicológica a la angustia de castración se completa aquí, entonces, con una referencia al "fantasma del vientre materno" (*Mutterleibsphantasie*).[2]

Pero ambas están claramente vinculadas de manera ontológica, por así decirlo, en la experiencia de la inquietante extrañeza. Puesto que nuestra desorientación de la mirada implica al mismo tiempo ser desgarrados del otro y de nosotros mismos, en nosotros mismos. En todos los casos perdemos algo. [illegible] *amenazados por la* [illegible] camente, esta escisión abierta en nosotros –esta escisión abierta en lo que ve-

1. S. Freud, "L'inquiétante étrangeté", art. cit., pág. 216.
2. [illegible] págs. [illegible]

mos por lo que nos mira– comienza a manifestarse cuando la desorientación nace de un límite que se borra o vacila, por ejemplo entre la realidad material y la realidad psíquica.[3] Es lo que ocurre en el momento en que Stephen Dedalus contempla el mar frente a él: *se borra un límite* cuando la ola trae consigo las huevas y las algas de una memoria en duelo. Pero, al mismo tiempo, también *se abre un umbral* en la visibilidad misma del paisaje marino; el horizonte, el *delante* lejano, se abre y se dobla hasta dibujar virtualmente el "escudo de vitela tensa" del vientre materno, pero también la imagen extremadamente parecida de esa taza de porcelana llena de humores de la madre agonizante, verdes además como el mar contemplado a lo lejos. Y el umbral que se abre allí, entre lo que ve Stephen Dedalus (el mar que se aleja) y lo que lo mira (la madre que muere),* ese umbral, para terminar, no es otra cosa que la apertura que él lleva *dentro* de sí, la "llaga viva de su corazón".[4]

Tenemos aquí reformulada, entonces, la "ineluctable modalidad de lo visible" según James Joyce. Recordemos además que al final del célebre pasaje, justo antes de la exhortación de "cerrar los ojos para ver", lo que se presentaba bajo nuestros ojos era la palabra *puerta*, según los motivos asociados de una diafaneidad óptica y cinco dedos que buscaban a ciegas su aprehensión táctil.[5] ¿Será la puerta nuestra última imagen dialéctica para cerrar –o dejar abierta– esta fábula de la mirada? Lo fue, en todo caso, para los escultores, algunas de cuyas obras ejemplares contemplamos aquí. El gran cubo de Tony Smith, es cierto, no se parece a una puerta; pero su naturaleza profundamente dialéctica, su naturaleza de obstáculo y agujero visual a la vez, condensa dos modalidades espaciales que, luego, fueron disociadas y especificadas. Es la pared la que, en la pieza titulada justamente *The Wall*, opone a la mirada un panel macizo de madera o acero negro; tenemos además la construcción llamada *The Maze*, el laberinto, que abre al espectador algo así como la entrada de un templo o de un lugar temible, un lugar *abierto* frente a nosotros, pero para mantenernos *a distancia* y desorientarnos aún más (*figs. 36 y 37*).

Puesto que esa puerta sigue frente a nosotros para que no franqueemos su umbral, o más bien para que tengamos miedo de hacerlo, para que difiramos sin cesar la decisión de dar el paso. Y en esta *diferancia* cabe –se suspende– toda nuestra mirada, entre el *deseo* de pasar, de llegar a la meta, y el *duelo* interminable, como interminablemente anticipado, de no haber podido alcanzarla nunca. Nos quedamos en la linde, como frente a esas tumbas de Egipto

3. *Ibid.*, pág. 251.
* En francés *mer* (mer) y *mère* (madre) son homófonas [n. del t.].
4. J. Joyce, *Ulises*, *op. cit.*, págs. 10-12.
5. *Ibid.*, pág. 39. *Cf. supra*, págs. 13-15.

que, en cada rincón de sus laberintos, no figuran más que puertas, cuando en realidad no levantan ante nosotros más que el obstáculo concreto, calcáreo, de su inmortalidad soñada (*fig. 38*). En esta situación, estamos a la vez verdaderamente obligados a un pasaje que el laberinto ha decidido por nosotros, y desorientados frente a cada puerta, frente a cada signo de la orientación. Estamos claramente *entre un delante y un adentro*. Y esta incómoda postura define toda nuestra experiencia, cuando hasta en nosotros se abre lo que nos mira en lo que vemos.

El motivo de la puerta, desde luego, es inmemorial: tradicional, arcaico, religioso. Perfectamente ambivalente (como lugar para pasar más allá y como lugar para no poder pasar), utilizado en ese concepto en cada mecanismo, en cada recoveco de las construcciones míticas. Dante coloca una puerta a la entrada del Infierno –"Por mí se va al eterno dolor [...] Vosotros, los que entráis, abandonad toda esperanza"–[6] pero igualmente en la del Purgatorio; es "una abertura que interrumpe una pared", en la que vela un guardián silencioso; su espada, como la imagen misma del umbral cortante, deslumbra la mirada, y Dante, petrificado, permanecerá ante la puerta, incapaz de pasar del otro lado antes de que Virgilio venga en su ayuda.[7] También son puertas las que se abren en el cielo a los visionarios del Apocalipsis.[8] Ante ellas siempre hay jueces o guardianes; siempre se hacen estrechas para los ritos de paso; los dioses mismos se consideran puertas por las que entrar al más infinito goce.[9]

Es que la puerta es una figura de la apertura, pero de la apertura condicional, amenazada o amenazante, capaz de darlo todo o de retomarlo todo. En síntesis, siempre está *gobernada por una ley* generalmente misteriosa. Su mismo batir es una figura del *double bind*. Los libros poéticos o sapienciales, los libros proféticos de la Biblia hebrea, incansablemente comentados, tejen sin cesar los motivos de puertas cerradas o bien abiertas a fuerza de lágrimas, arrepentimientos, heridas o pavores ante la ley divina.[10] Y el desamparo humano, la búsqueda desesperada del "sentido del sentido" o de la "presencia real" asumirán con mucha frecuencia la figura de puertas que deben pasarse, puertas que deben abrirse. Gershom Scholem remonta a la escuela ra-

6. Dante, *Divina Comedia*, Infierno, III, 1-10.

7. *Ibid.*, Purgatorio, IX, 73-84.

8. [illegible]

9. *Cf.* en especial Lucas, XIII, 24; Mateo, VII, 13-14; Juan, X, 9 ("Yo soy la puerta. Quien entre por mí será salvado"); Epístola de Santiago, V, 8-9, etcétera.

10. *Cf.* en especial Lamentaciones, III, 8; Salmos, XVI, 11; XXXIX, 12, etcétera. Puede obtenerse un panorama general de los comentarios rabínicos sobre estos motivos en C. G. Montefiore y H. Loewe, *A Rabbinic Anthology*, Nueva York, Schocken, 1974, págs. 317-318, 329, [illegible], etcétera.

bínica de Cesarea el motivo, informado por Orígenes, de un "sentido de los sentidos" –o de un Sanctasanctórum – que no procedería de acuerdo con un modelo de recorrido lineal, aun cuando fuera ascensional, sino que imagina la extensión espacial infinita de puertas que hay que abrir pese a que sus llaves se perdieron o se mezclaron:

> Orígenes, en su comentario de los Salmos, relata que un sabio "hebreo", seguramente un miembro de la academia rabínica de Cesarea, le dijo que las Escrituras santas se parecían a una gran casa con muchas, muchísimas habitaciones; frente a cada una de éstas hay una llave, pero no es la que corresponde. Las llaves de todas las habitaciones han sido cambiadas y (tarea a la vez grande y difícil) hay que encontrar las que sirvan para abrir cada una de ellas.[11]

En esta alegoría de la exégesis sagrada, la apertura de la puerta –para el deseo, acceso a su objeto; para la mirada, a "su" cosa por fin develada– seguirá siendo virtual y, en cierto sentido, prohibida. Puesto que en primer lugar hace falta *tiempo* para recomponer todas las correspondencias de las llaves y las cerraduras, y es fácil de imaginar el aspecto verdaderamente laberíntico, infinito, de semejante trabajo. La imagen sigue siendo "arcaica", en el sentido de Benjamin, en la medida en que las habitaciones prohibidas –muy a menudo vacías, como el Sanctasanctórum, pero que también toman su valor por la presencia de una mujer, e incluso de una imagen– vuelven a encontrarse como una verdadera constante antropológica en incontables ritos de iniciación, comenzando por las bodas, y en innumerables mitos o cuentos.[12] Así, las colecciones de leyendas judías dieron, hasta las sapiencias del jasidismo, sus propias variaciones o versiones de la alegoría rabínica relatada por Orígenes.[13] Por último, Kafka, a quien Gershom Scholem no omitió asociar al motivo ambivalente de la puerta, nos dejó una parábola célebre y singular, en el penúltimo capítulo de *El proceso*. Es tan hermosa que uno no se cansa de citarla una y otra vez:

11. G. Scholem, *La Kabbale et sa symbolique*, trad. J. Boesse, París, Payot, 1966, pág. 20 [Trad. cast.: *La cábala y su simbolismo*, México, Siglo XXI, 1985]. El texto de Orígenes se encuentra en los *Selecta in Psalmos*, salmo 1, *P.G.*, XII, col. 1075-1080. En la tradición cabalística, este motivo aparece ligado a las combinaciones de letras que "abren" el sentido, justamente denominadas "Puertas de la Luz" (título de un tratado de Rabbi Joseph Gicatilia, del siglo XVI). *Cf.* además G. Scholem, *Les origines de la Kabbale* (1962), trad. J. Loewenson, París, Aubier-Montaigne, 1966, págs. 38-39, 302, 343-344.

12. *Cf.* Vladimir Propp, *Les racines historiques du conte merveilleux* (1946), trad. L. Gruel-Apert, París, Gallimard, 1983, págs. 181-188 ("La pièce interdite") [Trad. cast.: *Las raíces históricas del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1968].

13. Una de ellas figura en el libro de Martin Buber, *La légende du Baal-Shem* (1907), trad. H. Hildebrand, Mónaco, Éditions du Rocher, 1984, pág. 21.

Ante la ley se yergue el guardián de la puerta. Se presenta un aldeano que pide entrar en la ley (*bittet um Eintritt in das Gesetz*). Pero el guardián dice que por el momento no puede franquearle la entrada. El hombre reflexiona y luego pregunta si más tarde se le permitirá hacerlo. "Es posible –contesta el guardián–, pero ahora no." El guardián se hace a un lado de la puerta, siempre abierta, y el hombre se agacha para mirar hacia adentro (*in das Innere zu sehen*). Al notarlo, el guardián se ríe: "Si eso te atrae tanto –dice–, trata entonces de entrar pese a mi prohibición. Pero ten presente esto: yo soy poderoso. Y no soy más que el último de los guardianes. Frente a cada sala hay guardianes cada vez más poderosos, y ni siquiera yo puedo soportar el aspecto del tercero después de mí". El aldeano no esperaba tamañas dificultades: ¿acaso la ley no debe ser accesible para todos, y siempre? Pero, al mirar ahora con más detalle al guardián con su abrigo de pieles, su nariz puntiaguda, su barba de tártaro, larga, rala y negra, decide que es preferible esperar que le otorguen el permiso de entrar. El guardián le da un taburete y lo hace sentar junto a la puerta, un poco apartado. Permanece sentado allí durante días, años. Hace numerosos intentos para ser admitido al interior, y cansa al guardián con sus súplicas. A veces, éste lo somete a pequeños interrogatorios, le pregunta sobre su patria y sobre muchas otras cosas, pero se trata de preguntas hechas con indiferencia, a la manera de los grandes señores. Y termina por repetirle que aún no puede hacerlo entrar. El hombre, que se había equipado bien para el viaje, emplea todos los medios, no importa cuán costosos sean, a fin de corromper al guardián. Éste acepta todo, es cierto, pero agrega: "Acepto únicamente para que tengas la seguridad de no haber omitido nada". Durante años y años, el hombre observa al guardián casi sin interrupción. Olvida a los otros guardianes. El primero le parece el único obstáculo. Los primeros años, maldice en voz alta su mala suerte sin ningún miramiento. Más adelante, al envejecer, se limita a refunfuñar entre dientes. Vuelve a la infancia, y como a fuerza de examinar al guardián durante años ha terminado por conocer hasta las pulgas de sus pieles, les ruega que vayan en su ayuda y cambien el humor de aquél; por fin, su vista se debilita y ya no sabe verdaderamente si hay más sombras a su alrededor o si sus ojos lo engañan. Pero ahora reconoce claramente en la oscuridad un glorioso fulgor que brota eternamente de la puerta de la ley (*wohl aber erkennt er jetzt im Dunkel einen Glanz, der unverlöschlich aus der Türe des Gesetzes bricht*). En este momento, ya n[illegible] mucho tiempo de vida. Antes de su muerte, todas las experiencias de tantos años, acumuladas en su cabeza, van a desembocar en una pregunta hasta ahora nunca formulada al guardián. Le hace una seña, porque ya no puede enderezar su cuerpo tieso. El guardián de la puerta debe inclinarse mucho, dado que la diferencia de alturas se modificó en completo desmedro del aldeano. "¿Qué más quieres saber? –le pregunta el guardián–. Eres insaciable." "Si todos aspiran a la ley –dice el hombre–, ¿cómo es que durante todos estos años yo fui el único que pidió entrar?" El guardián de la puerta, que siente que [illegible] inerte: "Aquí no puede penetrar nadie más que tú, pues esta entrada está hecha solo para ti. Ahora me voy y cierro la puerta".[14]

14 [illegible] Kafka, [illegible] (1914-1916), trad. A. Vialatte y M. Robert, [illegible] *Œuvres* [illegible] [illegible] C. David, París, Gallimard, 1976-1989, I, págs. [illegible]

Sublime relato. O mejor: una escritura muy exacta de la inquietante extrañeza. Por un lado, es obvio que la parábola kafkiana recuerda sus propias "fuentes" míticas, aquello de lo que *está de vuelta*. El aldeano es la figura tradicional del *am ha harets*, el iletrado, quien nunca se consagró al estudio talmúdico; y el desarrollo general de la parábola podrá aparecer claramente como la versión complementaria de un corpus exegético y jasídico ya constituido.[15] Pero lo que resuena "extrañamente" en este relato, lo que hace que su intensidad sea absolutamente singular, es en primer lugar la *ironía trágica* mediante la cual, lejos de continuar una tradición, Kafka la rompe en pedazos y la desgarra, por la razón misma de que la devela, por la razón misma de que devela toda su coacción. Es lo que muestra un muy hermoso pasaje dedicado al relato kafkiano por Massimo Cacciari, en su obra sobre los *Iconos de la ley*: "*Trágica* es la ironía que suscita el reconocimiento del naufragio en ese lugar nunca *alcanzado*; *irónica* es la situación de esta exégesis desesperada que apunta al develamiento de la tradición".[16] ¿Qué significa? Que en ese relato Kafka rompe los elementos del mito –como lo hizo a menudo, por ejemplo cuando inventó el "silencio de las sirenas"–,[17] aunque sólo sea porque aquí la historia la cuenta un abad, en el capítulo titulado "En la catedral"; aunque sólo sea porque la *puerta sigue abierta* hasta el final, contrariamente a todas las versiones tradicionales –abierta hasta que el aldeano muera bajo su aura silenciosa.

¿Qué más significa? Que Kafka radicaliza y por lo tanto *desarraiga* el cuestionamiento en acción en toda exégesis religiosa. Que sitúa la tradición en aporía crítica *y* situación originaria.[18] En síntesis, que produce allí una realización de irreligiosidad y, aunque sea en un acto de fractura, una *imagen*

---

más precisa y más insulsa) [Trad. cast.: *El proceso*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1978].

15. *Cf.* Marthe Robert, *Seul, comme Franz Kafka*, París, Calmann-Lévy, 1979, págs. 163-164 [Trad. cast.: *Franz Kafka o la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982]; W. Hoffmann, "Kafkas Legende 'Vor dem Gesetz'", *Boletín de Estudios Germánicos*, VIII, 1970, págs. 107-119 (sobre las influencias jasídicas en el relato); S. B. Purdy, "A Talmudic Analogy to Kafka's Parable *Vor dem Gesetz*", *Papers on Language and Literature*, IV, 1968, págs. 420-427; E. R. Steinberg, "Kafka's *Before the Law*: A Religious Archetype with Multiple Referents", *Cithara*, XVIII, 1978, págs. 27-45. La posición de G. Scholem es a la vez más radical y más interesante, porque da a la situación kafkiana un status casi "originario" en la mística judía misma: "Este parecido, que la situación kafkiana extrae ya de la tradición talmúdica en pleno desarrollo, sin que pierda de ninguna manera su valor, nos muestra hasta qué punto el mundo de Kafka pertenece profundamente a la genealogía de la mística judía", G. Scholem, *La Kabbale et sa symbolique*, *op. cit.*, pág. 20.

16. Massimo Cacciari, *Icônes de la loi* (1985), trad. M. Raiola, París, Bourgois, 1990, pág. 72.

17. F. Kafka, "Le silence des Sirènes", *Œuvres complètes*, *op. cit.*, II, págs. 542-543.

18. *Cf.* M. Cacciari, *Icônes de la loi*, *op. cit.*, págs. 62-81.

dialéctica: una imagen auténtica de nuestra modernidad, una imagen no arcaica. No es casualidad que Walter Benjamin opusiera sutilmente al *arraigo* judío –el indiscutible arraigo judío de Kafka, tal como podía comprenderlo Scholem, es decir en términos de tradición– el *desarraigo* dialéctico producido por una imagen de la modernidad de la que el autor de *Dirección única* iba a buscar un equivalente hasta en un físico de la materia:

> Al leer el siguiente pasaje de Eddington, uno cree estar escuchando a Kafka: "Estoy en el umbral de la puerta con la idea de entrar a mi habitación. Se trata de una empresa complicada. En primer lugar, debo luchar contra la atmósfera que presiona sobre cada centímetro cuadrado de mi cuerpo con un peso de 1 kg. Luego debo tratar de aterrizar sobre una tabla que vuela alrededor del Sol a una velocidad de 30 km por segundo; una fracción de segundo de demora, y la tabla estará a millas de distancia. Y hay que realizar esta proeza en el momento mismo en que estoy suspendido de un planeta esférico, con la cabeza hacia afuera, sumergido en el espacio y con un viento de éter que sopla a no se sabe qué velocidad por todos los poros de mi cuerpo. Además, la tabla no es de materia firme. Posarse sobre ella quiere decir meter el pie en un enjambre de moscas. ¿No voy a atravesarla? No, porque cuando me arriesgo y me poso, una de las moscas me golpea y me empuja hacia arriba; vuelvo a caer, otra me empuja de nuevo y así avanzo. [...] Es cierto, a un camello le resulta más fácil pasar por el ojo de una aguja que a un físico el umbral de su puerta".[19]

De este modo, el humor anglosajón coincide por un momento con la ironía kafkiana *que juega* con un motivo secular de su propia memoria, de sus propias raíces –como también Marcel Duchamp pudo ironizar sobre los motivos seculares, simbólicos y espaciales, de la puerta o la ventana–.[20] Lo que no quita nada –todo lo contrario– a la *gravedad* de su juego, su gravedad de imagen dialéctica. En efecto, ¿qué más grave, qué más inquietante que esa puerta abierta frente a la cual se agota toda la creencia de un hombre? O tal vez de dos, si se admite que también el guardián entra en esa esfera del culto de la ley. ¿O bien ambos, con el paso de los años y al hacerse cada vez más manifiesto el absurdo de la situación, dejaron de creer en algún momento, pero sin dejar de experimentar su espera delante de esa puerta como necesaria? Con demasiada frecuencia se edulcoró esta dimensión irónica y trágica al comprender la fábula kafkiana como una fábula de la inconmensurabilidad de la trascendencia o la justicia divinas.[21] Si la puerta de la ley estuviera ce-

19. [illegible] Benjamin [illegible] Scholem [illegible] 12 de ju[illegible] pág. 249. *Cf.* igualmente W. Benjamin, "Franz Kafka", trad. M. de Gandillac, *Œuvres*, II, *op. cit.*, pág. 73.

20. Por ejemplo en *Fresh Window* (1920), *La trifulca de Austerlitz* (1921), la *Puerta* abierta y cerrada de la rue Larrey (1927), la transparente y sombreada de la galería *Gradiva* (1937) o, por último, la de *Dados...* (1946-1966). Sin contar, desde luego, el *Gran cristal*.

21. *Cf.* por ejemplo J. [illegible]

rrada, podríamos decir sin esfuerzo que la ley está *más allá*. Sólo la imagen de la puerta cerrada distingue verdaderamente a lo oculto de lo revelado. Pero aquí la imagen es dialéctica –y ambigua– en la medida misma en que la puerta abierta nos indica que la ley está tanto *ahí* como más allá. En suma, que es inmanente en su misma esquizia.[22]

La parábola de Kafka describe por lo tanto una situación de inaccesibilidad –una situación de distancia, como si la palabra *ley* [loi] debiera completarse con la palabra *lejos* [*loin*]–, producida sin embargo por el signo mismo de la accesibilidad: una puerta siempre abierta. La distancia, como se ve, ya está desdoblada, dialectizada. Podríamos decir, desde luego, que es el guardián, y sólo él, quien prohíbe la entrada al aldeano. ¿Pero qué otra cosa es ese guardián, con su abrigo y su barba rala, con su nariz en punta, sus falsos modales de gran señor, si no un personaje cómico, risible? Por otra parte, Kafka se preocupa mucho por indicarnos que, año tras año, la situación del guardián no es menos desesperada que la del pobre demandante; que forma parte de la coacción global en la que el sistema coloca a cada uno, como frente al *double bind* del mandato: "No vengas a mí, te ordeno que todavía no vengas a mí. Aquí y en esto yo soy la ley, y aquí y en esto tú tendrás acceso a mi demanda. Sin tener acceso a mí".[23] Esto quiere decir que hay inaccesibilidad, y que ese *hay* está *ahí*, frente a nosotros, cerca de nosotros y hasta en nosotros. Situación a la vez cómica –hasta lo burlesco que parece resonar en la risa del guardián– e íntimamente trágica, porque concierne a nuestra obsesionante imposibilidad de unirnos al ausentado.[24]

60-97; M. Buber, citado (y criticado) por H. Politzer, *Franz Kafka. Parable and Paradox*, Ithaca-Nueva York, The Cornell University Press, 1962 (ed. revisada, 1966), pág. 179; o bien W. Ries, *Transzendenz als Terror. Eine religionsgeschichtliche Studie über Franz Kafka*, Heidelberg, Schneider, 1977.

22. En ello radica toda la fuerza de la lectura propuesta por G. Deleuze y F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, París, Minuit, 1975, págs. 79-96 y 108-110 [Trad. cast.: *Kafka. Por una literatura menor*, México, Era, 1978]. La noción de imagen dialéctica se presenta implícitamente en los pasajes sobre las "neoformaciones" kafkianas en que se lee el cielo como el subsuelo, el arcaísmo religioso como el capitalismo, etcétera (*ibid.*, págs. 135-136).

23. J. Derrida, "Préjugés - Devant la loi", *La faculté de juger*, París, Minuit, 1985, pág. 121.

24. El mismo Kafka proporcionó una figura a este "ausente que hace la ley". En la famosa *Carta al padre* de 1919, dice que sólo tiene un recuerdo de su primera infancia: un recuerdo en que su padre lo deja "parado ante la puerta" de un balcón; tres páginas más adelante, escribe: "Por ello subdividí el mundo en tres partes: una, en la cual vivía yo, el esclavo, bajo leyes que sólo habían sido inventadas para mí y a las que yo, por otra parte –sin saber por qué– nunca podía cumplir en forma satisfactoria; luego un segundo mundo, infinitamente lejos del mío, en el cual vivías tú, ocupado en gobernar, emitir las órdenes y disgustarte a causa de su incumplimiento, finalmente un tercer mundo, en el cual vivía el resto de la gente, feliz y sin órdenes ni obediencia". Un último pasaje articulaba la *distancia* de la escritura con la *ausencia* de un contacto con su padre: "En mis libros, se trataba de ti, no hacía más que quejarme de lo que no po-

¿Por qué incumbe esta parábola a nuestro problema? Porque con el ver ocurre como con la ley: "todos aspiran a ella", para repetir la verdad que habrá terminado por salir de los labios cansados del aldeano. Todos son aspirados por ella. Y frente a la imagen –si aquí denominamos *imagen* al objeto del ver y la mirada– todos se paran como *frente* a una puerta abierta *a través* de cuyo marco no se puede pasar, o no se puede entrar: el hombre de la creencia quiere ver algo más allá (es el aldeano, en su acto de miserable búsqueda); el hombre de la tautología se vuelve en el otro sentido, de espaldas a la puerta, y pretende que no hay nada que buscar en ella, ya que cree representarla y conocerla por la simple razón de que se instaló a su lado (es el guardián, en su acto de miserable poder). Mirar sería tomar nota de que la imagen está estructurada como un *delante-adentro*: inaccesible y que impone su distancia, por más próxima que esté –puesto que es la distancia de un contacto suspendido, de una imposible relación de carne a carne–. Esto quiere decir, justamente –y de una manera que no es sólo alegórica–, que *la imagen está estructurada como un umbral.* Un marco de puerta abierta, por ejemplo. Una trama singular de espacio abierto y cerrado al mismo tiempo. Una brecha en una pared, o un desgarramiento, pero obrado, construido, como si hiciera falta un arquitecto o un escultor para dar forma a nuestras heridas más íntimas. Para dar a la escisión de lo que nos mira en lo que vemos, una especie de *geometría fundamental.*

Pues, después de todo, la puerta kafkiana no es más que un mero encuadre espacial: un soporte de geometría elemental, una circunscripción, un espacio "específico" cuyas potencialidades no omitieron utilizar los escultores minimalistas, comenzando por Robert Morris (*figs. 39 y 40*).[25] Pero el relato de Kafka nos da a comprender ese espacio, extremadamente simple, sin embargo, como un *segmento de laberinto*, que sostiene virtualmente toda la complejidad e inevidencia del sistema del que no presenta más que la "entrada", por decirlo así. La puerta es extremadamente simple, pero dialectiza ya todo el juego de alejamientos y contigüidades en que se organiza el [illegible] espacio kafkiano en general.[26] Y si hablo de una geometría fundamental, es porque el

día quejarme sobre tu pecho". F. Kafka, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, I, págs. 837, 841 y 865 [Trad. cast.: *Carta al padre*, 1974].

25. [illegible] Robert Morris, los motivos "en puerta" se encuentran en Carl Andre, [illegible] y muchos otros.

26. *Cf.* G. Deleuze y F. Guattari, *Kafka...*, *op. cit.*, págs. 151-159. Sobre el espacio kafkiano en general, se pueden consultar en especial H. Pongs, *Franz Kafka, Dichter des Labyrinths*, Heidelberg, Rothe, 1960; G. Frey, *Der Raum und die Figuren in Franz Kafkas Roman "Der Prozess"*, Marburgo, Elwert, 1965; B. Beutner, *Die Bildsprache Franz Kafkas*, Munich, Fink, 1973, págs. 136-142; H. Binder, "Bauformen", *Kafka-Handbuch, II. Das Werk und seine Wirkung*, [illegible]

simple marco de puerta parece justamente funcionar aquí –a través de su aspecto singular, "extraño" y "único" en el relato– como el *sostén* [*portant*] visual de una instancia mucho más general, la misma que Husserl, al examinar el origen de la geometría, denominaba una "formación de sentido" (*Sinnbildung*): "La evidencia originaria [de lo geométrico] no puede intercambiarse con la evidencia de los 'axiomas' [de la geometría]; dado que los axiomas son ya principalmente el resultado de una formación de sentido originaria y ya tienen siempre detrás de sí esta misma formación".[27]

Así, el aldeano llevaba sobre sus hombros, en la fatiga del envejecimiento y el oscurecimiento gradual de sus ojos, una manera de origen de la geometría. En cierto sentido la encarnaba, y ésta decidía sobre su tiempo pasado delante de la puerta, y por lo tanto sobre su carne. Con mucha frecuencia se consideró equivocadamente el status de la geometría, cuando se hizo de ella –en el Renacimiento, por ejemplo– un simple "fondo" o una especie de decorado teatral sobre el cual se destacarían los cuerpos humanos y sus "historias" miméticamente representadas; hubo un equívoco simétrico –en el minimalismo, por ejemplo– cuando se hizo de la geometría un simple objeto visual "específico" del que estaría ausente toda carne (lo que significaba desconocer el sentido mismo de los trabajos de Robert Morris y hasta los de Bruce Nauman).

Puesto que todos *llevamos* el espacio directamente sobre la carne. El espacio, que no es una categoría ideal del entendimiento, sino el elemento inadvertido, fundamental, de todas nuestras experiencias sensoriales o fantasmáticas. Y no basta con decir que el espacio constituye nuestro mundo: también hay que decir que "sólo se hace accesible por la desmundanización del mundo ambiente".[28] Y que así no aparece más que en la dimensión de un *encuentro* en el que se hunden las distancias objetivas, en el que el *ahí* se ilimita, se desgarra del *aquí*, del detalle, de la proximidad visible; pero donde súbitamente *se presenta*, y con él el juego paradójico de una proximidad visual que adviene en una distancia no menos soberana, una distancia que "abre" y hace aparecer.[29] He aquí por qué el *lugar de la imagen* sólo puede aprehenderse a través de ese doble sentido de la palabra *ahí* [*là*], es decir a

27. Edmund Husserl, *L'origine de la géometrie* (1936), traducción e introducción de J. Derrida, París, PUF, 1962 (2ª edición revisada, 1974), págs. 192-193, que deducía de este mismo dato un status de la *historia*: "Entonces, también podemos decir: en principio, la historia no es otra cosa que el movimiento vivo de la solidaridad y la implicación mutua (*des Miteinander und Ineinander*), la formación del sentido (*Sinnbildung*) y la sedimentación de los sentidos originarios" (*ibid.*, pág. 203).

28. M. Heidegger, *L'être et le temps*, *op. cit.*, pág. 143.

29. *Cf.* en Heidegger todo el juego del "a-lejamiento" (*Ent-fernung*) y la "apertura" (*Erschlossenheit*), *ibid.*, págs. 135-139.

través de las experiencias dialécticas ejemplares del aura o la inquietante extrañeza. Las imágenes –las cosas visuales– ya son siempre lugares: no aparecen sino como paradojas en acto en que las coordenadas espaciales se desgarran, *se abren* a nosotros y terminan por abrirse en nosotros, para abrirnos y por eso mismo incorporarnos.[30]

Es así como el aldeano, frente a su puerta, habrá terminado por ser "comido" por ésta, e incluso por convertirse en algo así como un marco exangüe dibujado alrededor de un vacío. Como una escultura minimalista, la puerta abierta no sólo era "evidente" o "específica": era *demasiado evidente* bajo la mirada del pobre diablo. Al quedar así, abierta durante años, mostraba que no era un "umbral" en el sentido instrumental –un umbral para pasar, para entrar a algún lado–, sino un umbral absoluto, es decir un *umbral interminable*. "Su evidencia no responde a nada, no es la clave de nada –escribe Massimo Cacciari–. Es imposible esperar una respuesta de un signo cuya evidencia es tal. [...] Todo está abierto, y nada resuelto. [...] Sólo permanece el hombre que busca."[31] Es decir, el hombre que mira ante la puerta abierta y que necesitará años –y un cuerpo encogido, progresivamente rígido, y una vista irremediablemente declinante– para "reconocer en la oscuridad el glorioso fulgor que brotaba"...

Kafka conocía a las claras el poder de esta evidencia cuando es extenuante, cuando está extenuada en sí misma, agotada: es un poder de vaciamiento [*évidement*] o, podríamos decir, de *evidancia* [*évidance*] (para reproducir el desplazamiento y la temporalización efectuados por Derrida sobre la palabra "diferencia"). Kafka bien sabía que llevamos en nosotros la geometría de nuestras escisiones, por ejemplo cuando un buen día, en 1912, sintió que se convertía en una puerta bastante extraña:

> Sería difícil conmoverme, y sin embargo estoy inquieto. Esta tarde, mientras estaba acostado, alguien giró rápidamente una llave en la cerradura, y durante un ins[illegible] cerraduras en todo el cuerpo, como en un [illegible] aquí, otra allá, se abrían o cerraban a breves intervalos.[32]

30. *Cf.* M. Heidegger, "L'art et l'espace" (1962), trad. F. Fédier y J. Beaufret, *Questions, IV*, París, Gallimard, 1976, págs. 98-106, texto admirable en que se trata de las cosas como *lugares*, de la escultura como juego de la *apertura* y la *incorporación* [illegible] finalmente del *vacío* como "el gemelo de la propiedad del lugar".

31. [illegible] págs. 75-78.

32. [illegible] de agosto de 1912, *Œuvres* [illegible] cast.: *Diarios 1910-1923*, Buenos Aires, Emecé, 1953]. En otra parte, lo que lo trastorna son los ángulos de la luz: "Al mismo tiempo, vi la imagen del adoquinado de las calles, con sus zonas de sombra y de luz estrictamente delimitadas. Durante un instante, me sentí revestido por una coraza" (*ibid.*, pág. 29). También: "Cómo me conmueve hoy la vista de las escaleras. Ya esta [illegible] varias veces. Desde entonces, me entretuve mirando [illegible] triángulo [illegible] tallado en la baranda de piedra de las escaleras..." (*ibid.*, pág. [illegible]

Podría imaginarse esta oscilación en "breves intervalos" como un parpadeo en la piel del vigilante Argo, o más exactamente como una apertura rítmica de la pleura, una respiración ya entrecortada. En esa época, ya hacía tiempo que Kafka estaba enfermo (su primera estadía en la clínica data de 1905), y lo habitaba una inquietud constante sobre el estado de su cuerpo: "Escribo con mucha seguridad –había confiado a su diario en 1909–, empujado por la desesperación que me provocan mi cuerpo y su porvenir".[33] Estar *preocupado* por unas cerraduras que se abren y se cierran –aunque todo eso pudiera emparentarse con un simulacro, una mascarada– no era, sin duda, más que una manera de ser *mirado* por la "llaga viva de su corazón", es decir de su pulmón, de su propio interior que iba abriéndose poco a poco. Lo importante no es aquí que Kafka pudiera "describir" su o sus enfermedades, sino que su escritura misma se convirtiera en el estuche o la tumba, la cripta o el tesoro, la *puerta* en todo caso –algo que abre una caja, algo que enmarca y deja ver en el umbral– de un mal que imponía en él su ley.[34]

Tal sería por lo tanto la imagen en esta economía: guardiana de una tumba (guardiana de la represión) y de su apertura misma (autorizando el retorno luminoso de lo reprimido).[35] Petrificante y atractiva a la vez. ¿La boca será allí como una boca de Gorgona? Como quiera que sea, al aldeano, suspendido entre lo que veía en el marco abierto de la puerta (la luz deslumbradora) y lo que lo miraba desde ese mismo marco (sus propios ojos, su propia vida que se agotaban), durante todos esos años sólo se lo admitió a asistir a un único acontecimiento: sin duda, su propia muerte. En principio sin saberlo, se miraba morir bajo la mirada de esa puerta, y con ello ésta se convertía para él en la más temible *psique*.[36] ¿La función psíquica de las imágenes será hacernos contemplar –en la compulsión de repetición– nuestras diferentes muertes? ¿La función originaria de las imágenes será *comenzar con el final*?

Puesto que efectivamente es así como comienza el admirable camino de *Ulises*, ese interminable umbral en que el alejamiento del mar –el horizonte, la vista sin fin– late al ritmo de algo y de alguien que ya han llegado a su fin.

33. *Ibid.*, pág. 4 (¿1909?); *cf.* igualmente págs. 115, 122, 133, 166-167, etcétera.

34. Sobre los temas conjugados del sujeto criptóforo, la pérdida y la incorporación, *cf.* N. Abraham y M. Torok, *L'écorce et le noyau*, *op. cit.*, págs. 227-321.

35. *Ibid.*, pág. 241 (donde la imagen es definida en sentido metapsicológico como "guardiana de la represión, [y] autorizará algún día por sí misma el levantamiento de ésta").

36. Sobre el motivo de la puerta abierta como temática mortífera, *cf.* especialmente Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, París, PUF, 1957, págs. 200-201 [Trad. cast.: *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975], y M. Guiomar, *Principes d'une esthétique de la mort*, París, Corti, 1988, págs. 451-459.

Es, en efecto, así como comienza y se despliega la escritura kafkiana en general, que desgrana sus imágenes dialécticas como tramas singulares de espacios y tiempos –esperas y fulgores sin fin–, como interminables umbrales ante los cuales uno debe suspender todo su ser. En efecto, es así, también, como comienza en Benjamin toda reflexión sobre la historia, tendida entre duelo y deseo, entre una *memoria* y una *expectativa*: umbral interminable –"puerta estrecha", decía él mismo– entre lo que acabó un día y lo que acabará algún día.[37] No nos sorprendamos al ver que Benjamin, cuando reflexiona sobre el aura, nos habla de la "mirada del agonizante" (*das brechende Auge*) y cita sobre la marcha un verso de ese magnífico poema en que Baudelaire, mientras "medita sobre la geometría", observa en las "viejecitas" que atraviesan la calle el paradigma tenso de una cuna y un féretro hacia donde cada uno "muy dulcemente se encamina"... Baudelaire termina su poema precisando que esa mirada sólo es posible "para aquel a quien amamantó el austero Infortunio".[38]

Pero Kafka habría dado un paso más: en efecto, es sobre sí mismo que aplica la "meditación geométrica" del umbral interminable, entre la caja-cuna y la caja-féretro. Así permanece meditando, mirando, escribiendo *en el umbral de su propio fin*. Desde luego, la *gravedad* –o la melancolía– de su propio gesto nunca se le escapa, pero también sabe que todo eso es una geo-

37. *Cf.* W. Benjamin, "Thèses sur la philosophie de l'histoire" (1940), trad. M. de Gandillac, *L'homme, le langage et la culture, op. cit.*, pág. 196.

38. *Ibid.*, "Sur quelques thèmes baudelairiens", art. cit., pág. 272-273 (nota de J. Lacoste). Charles Baudelaire, "Les petites vieilles" (1859), *Œuvres complètes*, I, ed. C. Pichois, París, Gallimard, 1975, págs. 89-90 [Trad. cast.: "Las viejecitas", en *Poesía completa*, Barcelona, Ediciones 29, 1979, col. Río Nuevo]:

¿Han observado que muchos féretros de viejas
[illegible] tan pequeños como el de un niño?
La Muerte sabia pone en esos ataúdes semejantes
Un símbolo de un gusto extraño y cautivante.

Y cuando entreveo un fantasma débil
Atravesando el hormigueante panorama de París,
Siempre me parece que ese ser frágil
Muy dulcemente se encamina hacia una nueva cuna;

[illegible] que, al meditar sobre la geometría,
[illegible] que, en el aspecto de esos [illegible]
Cuántas veces debe variar el obrero
La forma de la caja en que se guardan todos esos cuerpos.

Esos ojos son pozos hechos de un millón de lágrimas,
Crisoles que un metal enfriado adornó con lentejuelas...
[illegible] misteriosos tienen invencibles [illegible]
Para aquel a quien amamantó el austero Infor[illegible]

metría, es decir un *juego* de la forma, un juego de construcción, una ironía construida sobre el fin.[39] Entre presentir gravemente su fin y jugar con él, Kafka nos enseña por lo tanto que toda forma auténtica del arte, toda imagen dialéctica, conjuga –ante el umbral– el suspenso frágil de una inquietud con una especie de solidez cristalina, una especie de inmortalidad al mantenerse así, interminablemente, frente al fin.[40] Es esto, *jugar con el fin*, lo que Kafka se escribe a sí mismo con una lucidez y una astucia que confunden:

> Pues soy de piedra, soy como mi propia lápida sepulcral, no hay en ella ninguna falla posible para la duda o la fe, para el amor o la repulsión, para el valor o la angustia en particular o en general; sólo vive una vaga esperanza, pero no mejor de lo que viven las inscripciones en las tumbas. Ni una sola –o casi– de las palabras escritas por mí armoniza con la otra; oigo a las consonantes rechinar unas contra otras con un ruido de chatarra, y a las vocales cantar acompañándolas como negros de feria. Mis dudas hacen un círculo en torno de cada palabra, las veo antes que la palabra [...] Le dije a Max que, suponiendo que mis sufrimientos no sean demasiado grandes, me sentiré muy satisfecho en mi lecho de muerte. Olvidaba agregar –y luego lo omití adrede– que lo mejor que escribí se debe a esa capacidad de morir contento. En todos esos pasajes logrados y muy convincentes, se trata siempre de alguien que muere, que considera muy duro tener que morir, que ve en ello una injusticia o al menos un rigor ejercido contra él, de modo que eso conmueve al lector, por lo menos en mi opinión. Pero para mí, que creo poder estar satisfecho en mi lecho de muerte, esas descripciones son secretamente un juego, dado que me regocijo muriendo en la persona del agonizante, exploto de manera bien calculada la atención del lector concentrado en la muerte y soy mucho más lúcido que él, que, supongo, gemirá en su lecho de muerte; de manera que mi queja es lo más perfecta posible y no es interrumpida bruscamente como podría serlo una queja real, sino que sigue su curso en la armonía y la pureza.[41]

También un escultor juega con el final, construye sus hipótesis del fin "meditando sobre la geometría". Cuando Tony Smith produce la imagen dialéctica de sus construcciones de acero negro convocando el recuerdo de montajes lúdicos, infantiles, en que las cajas de sus medicamentos contra la tuberculosis se convertían en pequeños laberintos, lo que hace es jugar con el fin (*fig. 37*). Cuando Joel Shapiro produce la imagen dialéctica de un féretro escrupulosamente imitado pero escrupulosamente desproporcionado, peque-

39. Y es por eso, sin duda, que la melancolía de la que aquí se trata no debe entenderse como una noción clínica –que supone la psicosis y, en último término, el desobramiento del puro sufrimiento–, sino como un paradigma crítico del que el artista *hace don* como una forma, un juego, un remedo: "bajo una apariencia falsa de presente [...]".

40. Sobre este tema, *cf.* M. Blanchot, "La littérature et le droit à la mort", *La part du feu*, París, Gallimard, 1949, págs. 291-331.

41. F. Kafka, Diarios, 15 de diciembre de 1910 y 13 de diciembre de 1914, *Œuvres completes*, op. cit., III, págs. 11 y 371-372.

ño como un soldado de plomo, lo que hace es jugar con el fin (*fig. 20*). Cuando Robert Morris produce la imagen dialéctica de un pórtico de madera de pino, es decir de madera de féretro, hace de toda puerta la puerta de una tumba, y de toda forma de tumba una cosa que precisamente hay que "alzar", erigir, volver a verticalizar en una relación de cara a cara, de estatua que dormirá eternamente de pie, como lo hacen las más intensas figuras de la obsesión, como lo hacen algunas de las más bellas esculturas del Egipto crepuscular (*figs. 19 y 40-41*). ¿Qué hace en ese gesto, si no jugar con el fin? Cuando Carl Andre dispone en el suelo sus planchas de plomo o de zinc para exhibir la horizontalidad misma del suelo como la imagen dialéctica o el umbral de un subsuelo (virtual) y una estatura (no menos virtual), ¿qué hace, si no jugar una vez más con el fin (*fig. 18*)? Y Sol LeWitt, en ese juego, llegará a producir la imagen dialéctica e irónica de un cubo que se topa con el pseudoceremonial de su inhumación bien real (*fig. 42*)...[42]

Pero enterrar la imagen seguía siendo producir una imagen. ¿Será la imagen eso mismo que *queda visualmente* cuando la imagen corre el riesgo de su fin, entra en el proceso de modificarse, de asesinarse o aun de alejarse hasta desaparecer en tanto objeto visible? ¿Y no basta para ello elaborar la falta, *dar forma al resto*, hacer del "resto asesinado" un auténtico resto construido? Si esto es cierto de algún modo, y si es cierto que las dos esculturas de Robert Morris recién mencionadas (*figs. 19 y 40*) se miran e interpretan una a la otra, entonces de toda imagen podría decirse, no sólo que está estructurada como un umbral sino además como una cripta abierta: que abre su fondo pero lo retira, que se retira pero nos atrae a él. Y que, en el ejercicio de la mirada, hace coincidir un duelo y un deseo. Es decir una *fantasmática* –como si dijéramos una heurística– del tiempo: un tiempo para mirar alejarse las cosas hasta *perderlas de vista* (como el mar que se aleja ante Stephen Dedalus, como el interminable corredor luminoso que se aleja detrás del marco de la puerta kafkiana); un tiempo para sentirse *perd*[illegible] *tiempo*, hasta el momento de haber salido a la luz (como Stephen Dedalus mirado por su madre que se apaga, como el héroe kafkiano que termina por experimentar delante de su puerta la verdadera ley de la expectativa); un tiempo, en definitiva, para *perderse uno mismo* (como en la "llaga viva" de Stephen Dedalus, como en la extenuación del héroe kafkiano delante de su puerta).

Y todo eso, para que uno mismo termine por no ser más que una imagen. [illegible] los muros de sus *atria*, en pequeños armarios alternativamente abiertos y cerrados, encima de la puerta.

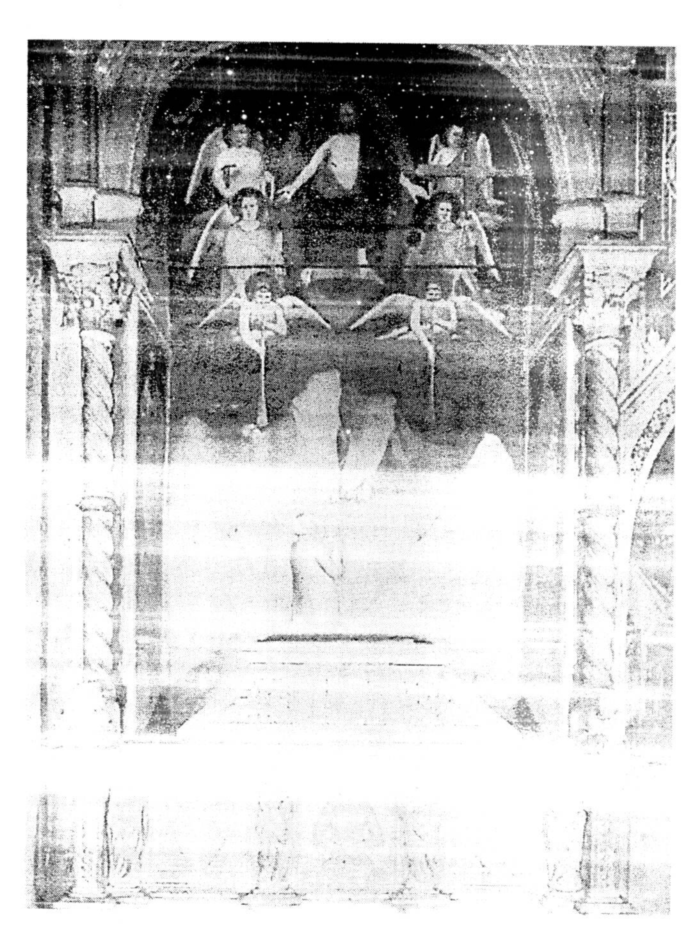
42. *Cf.* A. Legg, *Sol LeWitt, op. cit.*, pág. 164. El artista somete al cubo a un destino dife- [illegible] *Huebner Using Nine Light Sources, and All their Combinations*..., Colonia, Konig, 1990.



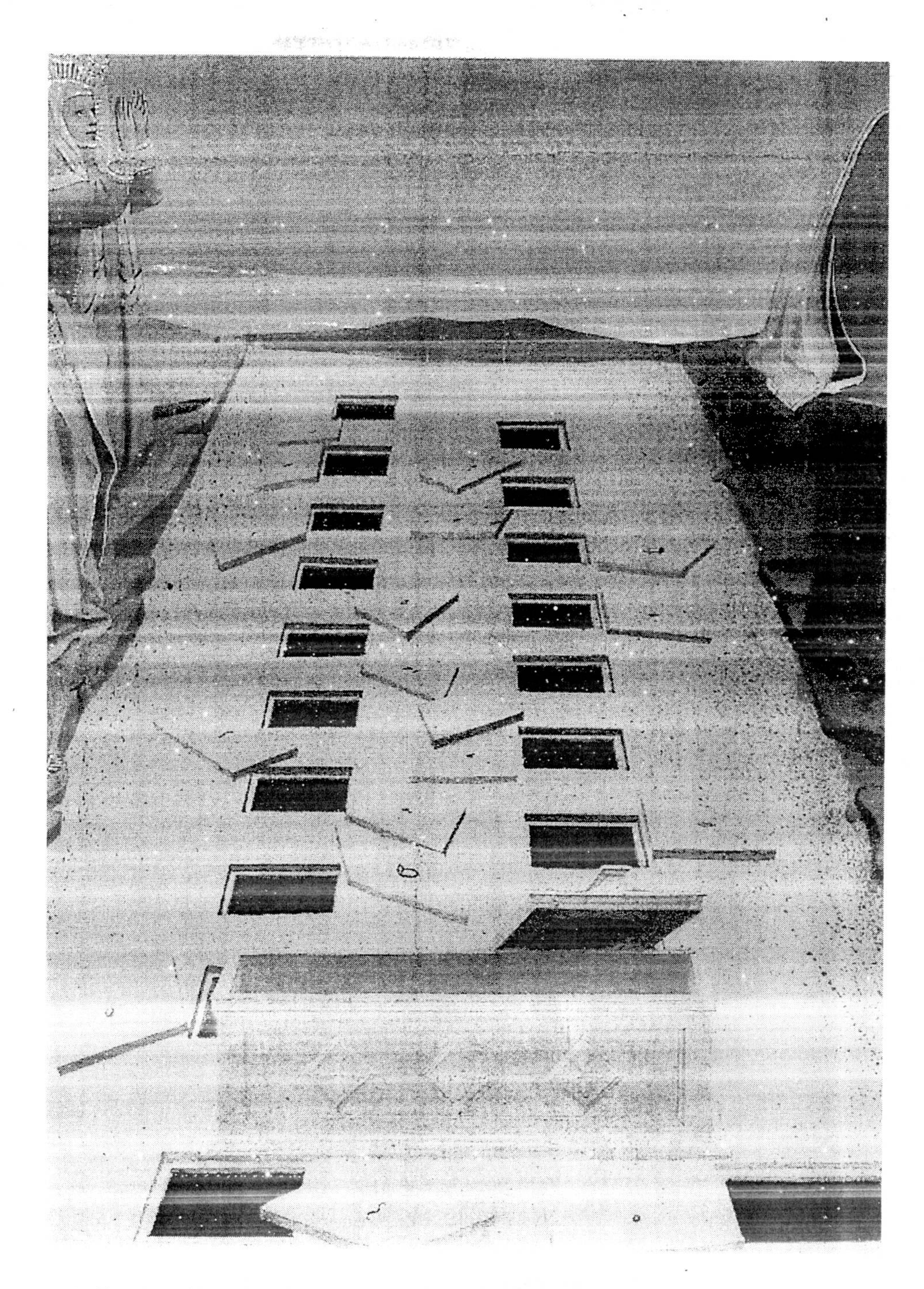
1. Losa funeraria del abad Isarn, segunda mitad del siglo XI.
Mármol, 178 x 60 cm. Criptas de la abadía de Saint-Victor, Marsella. D.R.



2. Fra Angélico, Mujeres ante la tumba, detalle de la *Resurrección*, hacia 1438-1450. Fresco. Convento de San Marco, Florencia. Foto Scala.



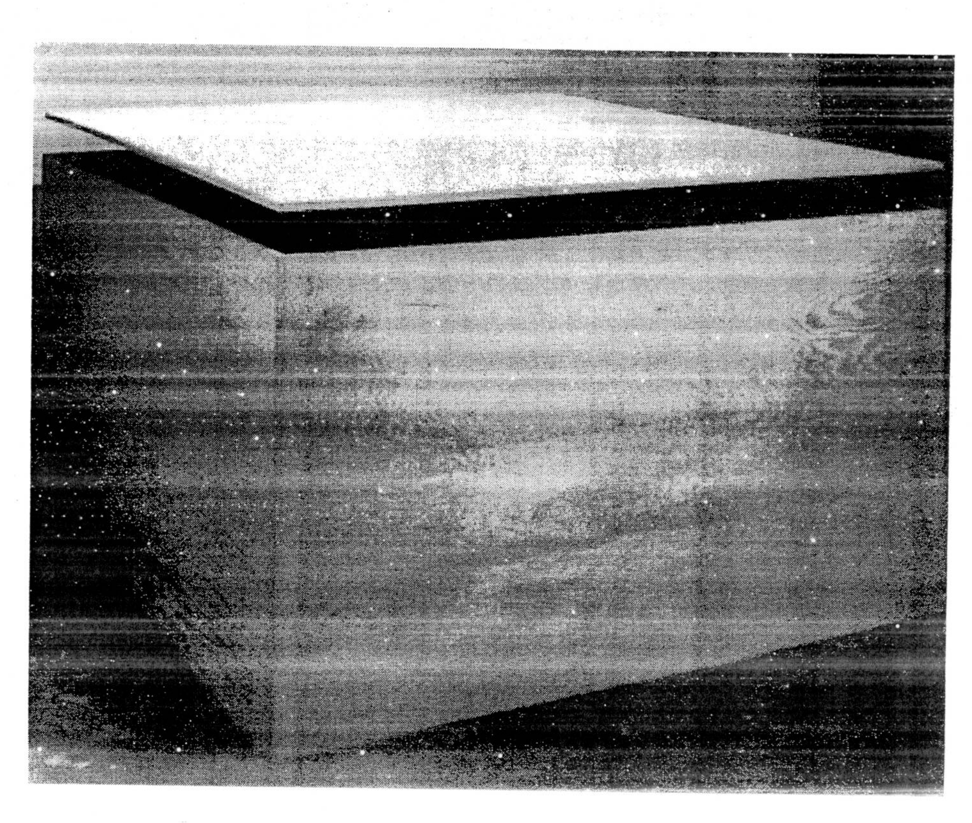
Fresco. Iglesia Santa Croce, Florencia. Foto [illegible] Orsi Battaglini.



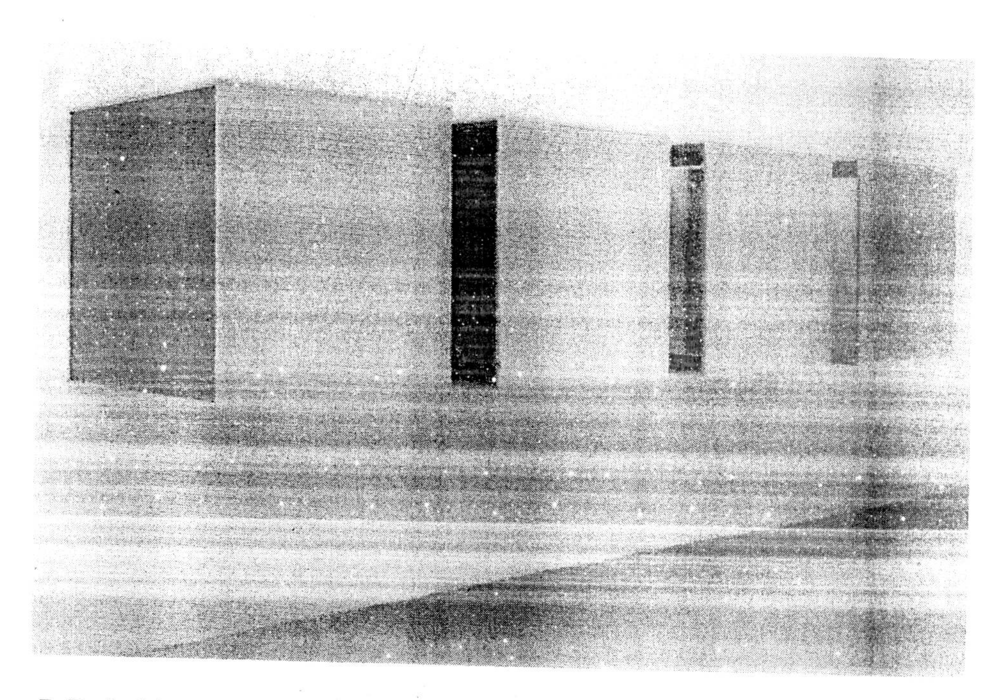
4. Fra Angélico, *Juicio final*, detalle. Hacia 1433. Témpera sobre madera. Museo de San Marco, Florencia. Foto Scala.



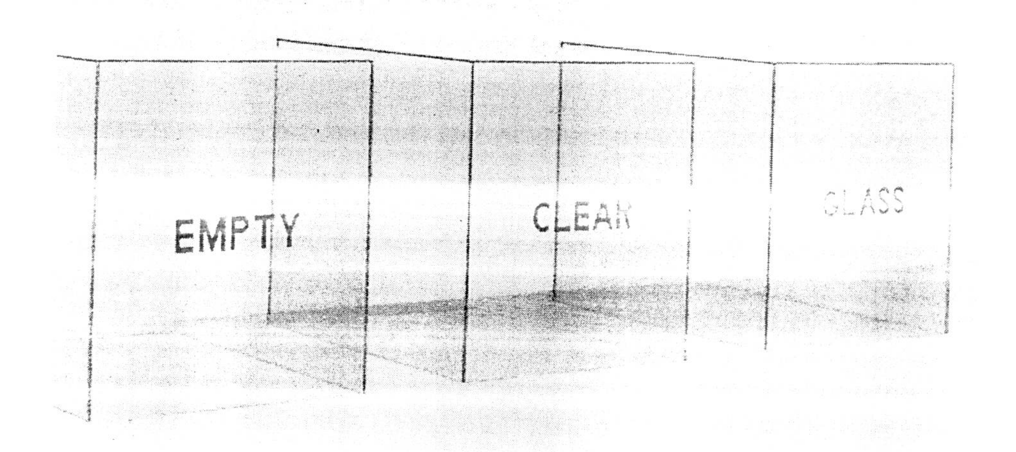
5. Anónimo italiano, *Dante, Virgilio y Farinata*, siglo XV. Estampa para la *Divina Comedia*, Infierno, canto X. Biblioteca Marciana, Venecia (cod. It. IX, 276). D.R.



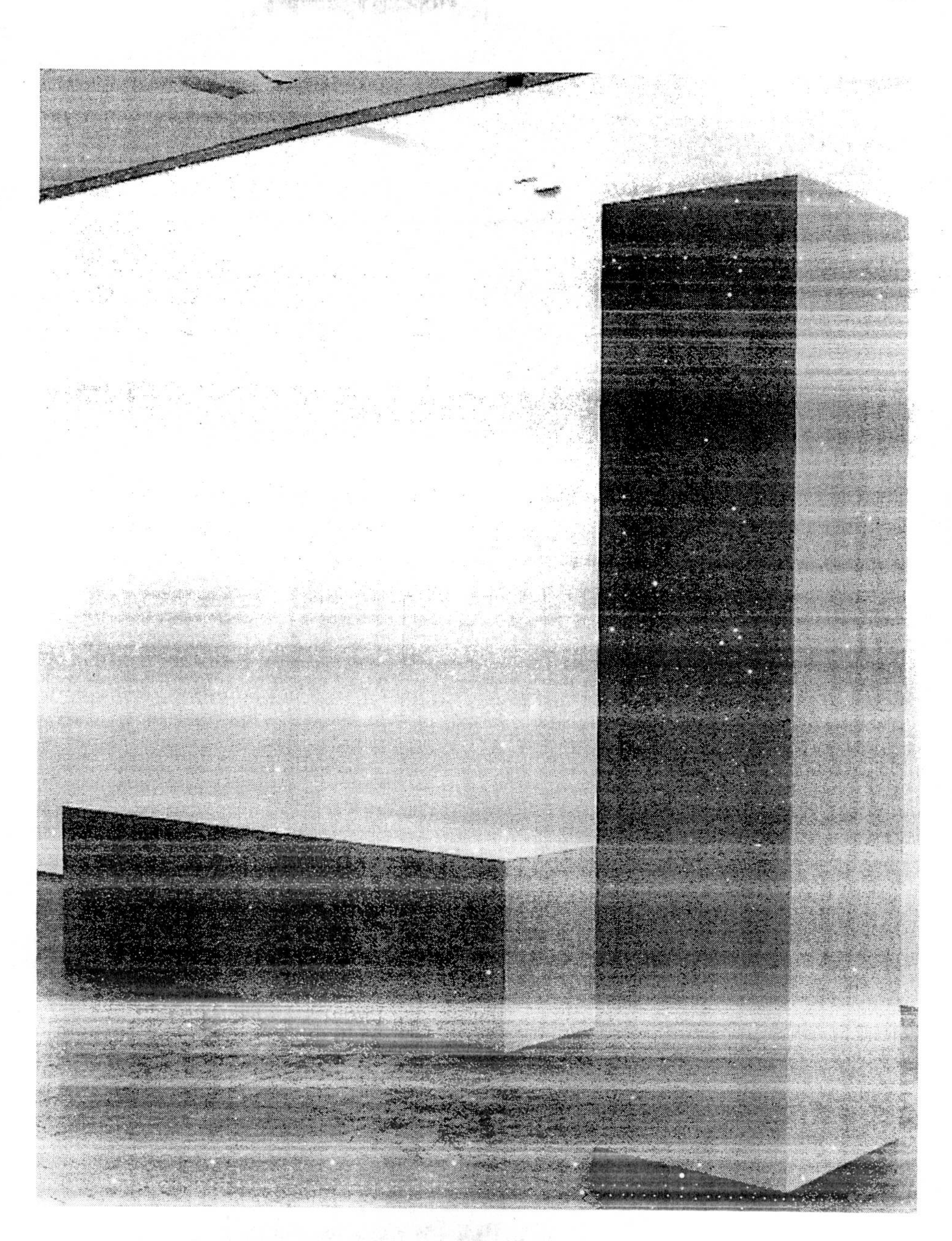
6. D. Judd, *Sin título*, 1974. Contrachapado, 91,4 x 152,4 x 152,4 cm. Corpus Christi, Art Museum of South Texas. D.R.



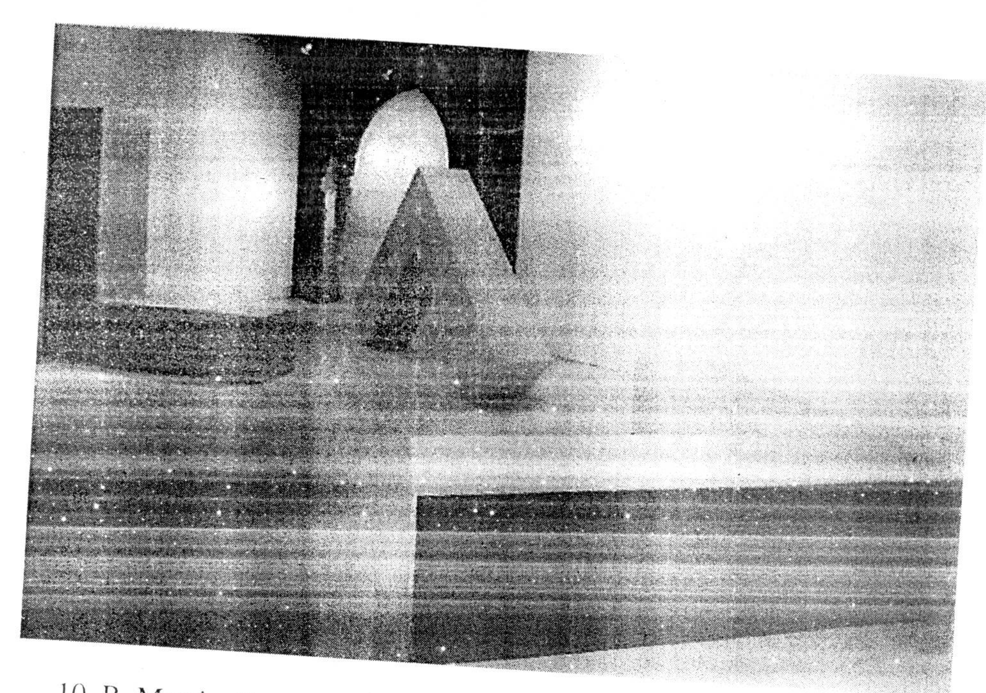
7. D. Judd, *Sin título*, 1985. Acero inoxidable y plexiglás, cuatro elementos. 86,4 x 86,4 x 86,4 cm cada uno. Saatchi Collection, Londres. D.R.



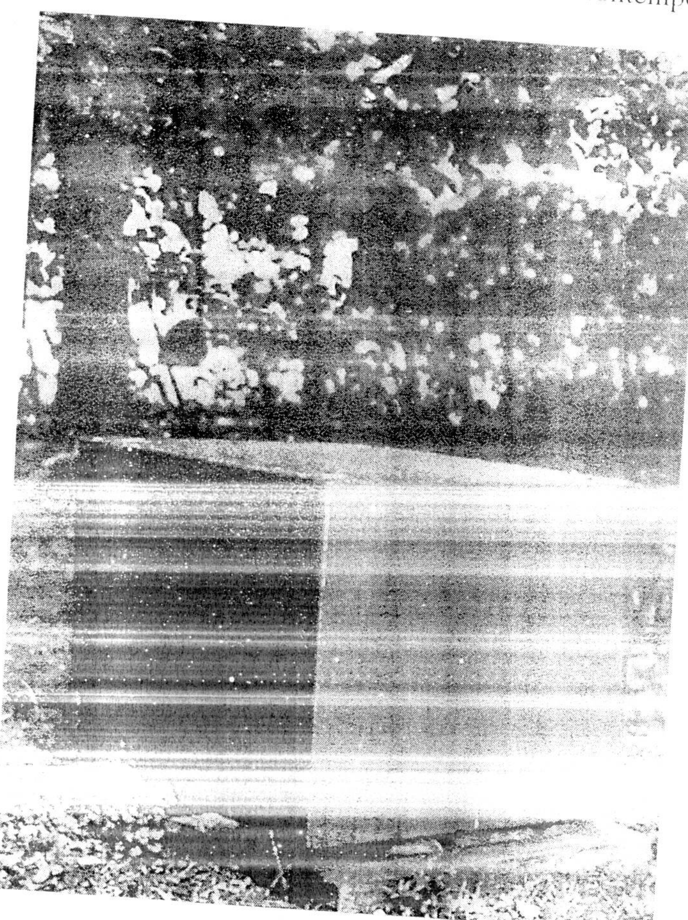
8. J. Kosuth, *Box, Cube, Empty, Clear, Glass - A Description*, 1965, detalle. Cinco cubos de cristal, 100 x 100 [illegible]
Colección Panza di Biumo, Varese. D.R.



9. R. Morris. *Columns*. 1961-1973. Aluminio pintado, dos elementos. 244 x 61 x 61 cm cada uno. Cortesía Ace Gallery, Los Angeles.

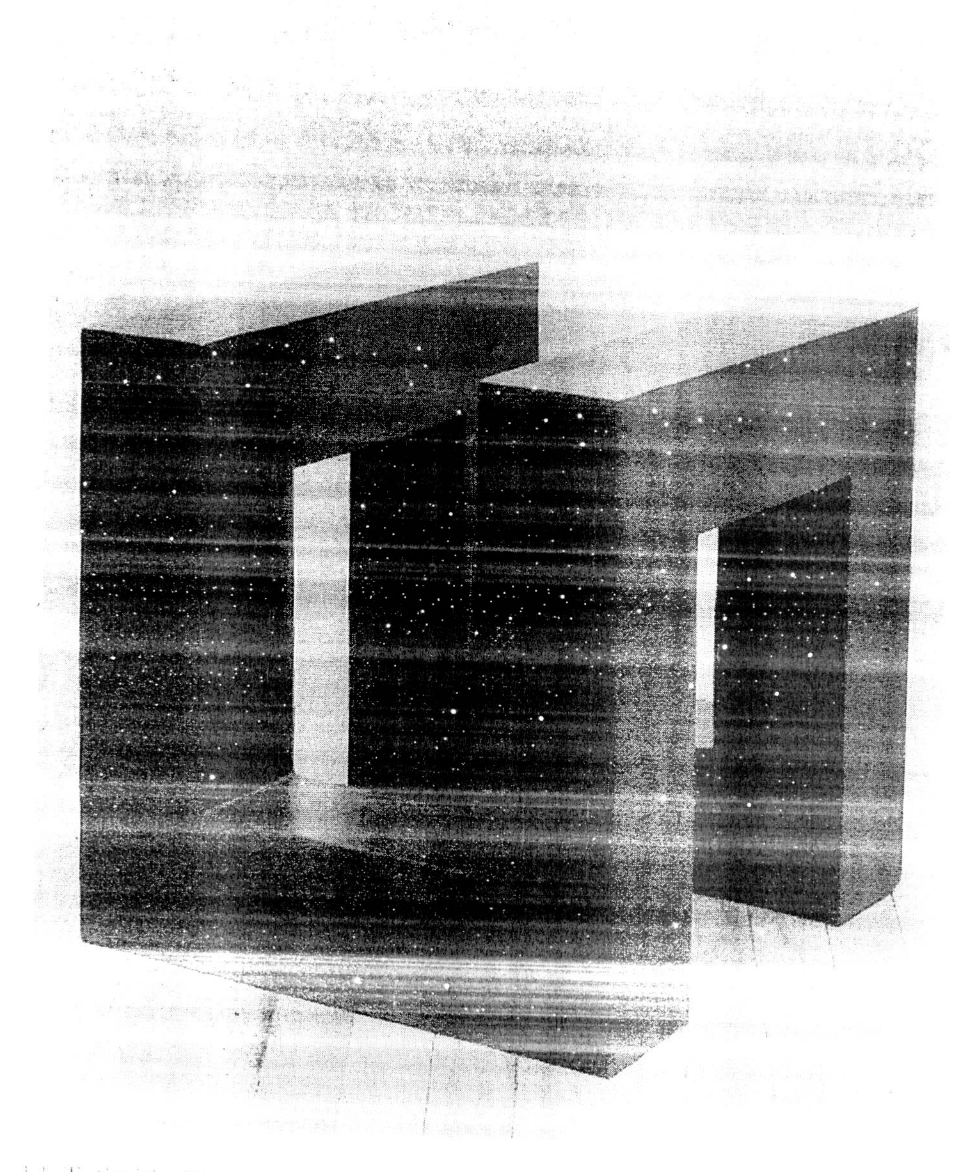


10. R. Morris, *Sin título*, 1965. Contrachapado pintado, tres elementos, 244 x 244 x 61 cm cada uno. Cortesía CAPC, Musée d'Art contemporain, Burdeos.

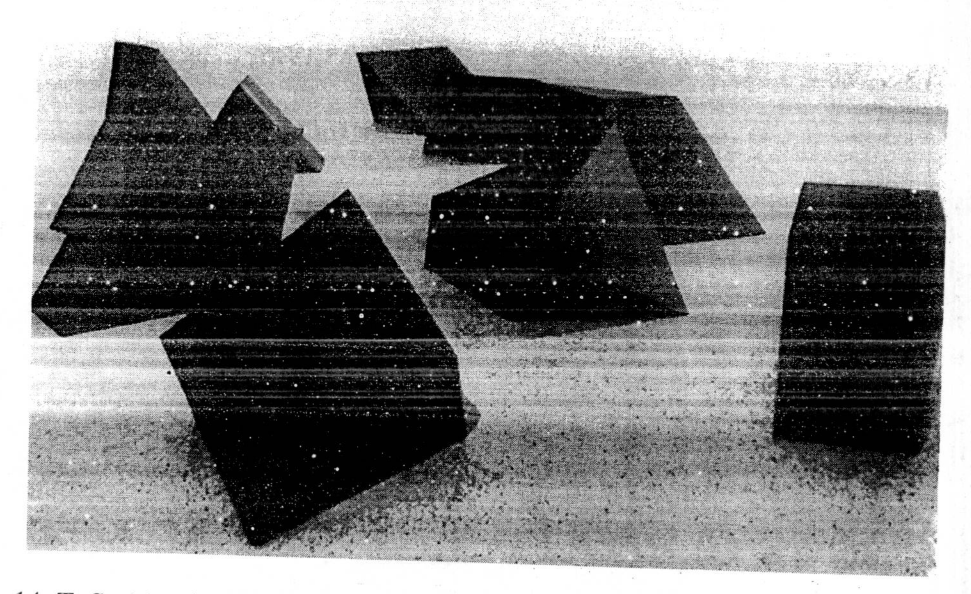


11. T. Smith, *The Black Box*, 1961. Madera pint[illegible]
[illegible] Nathan Ives, New Haven. D.R.

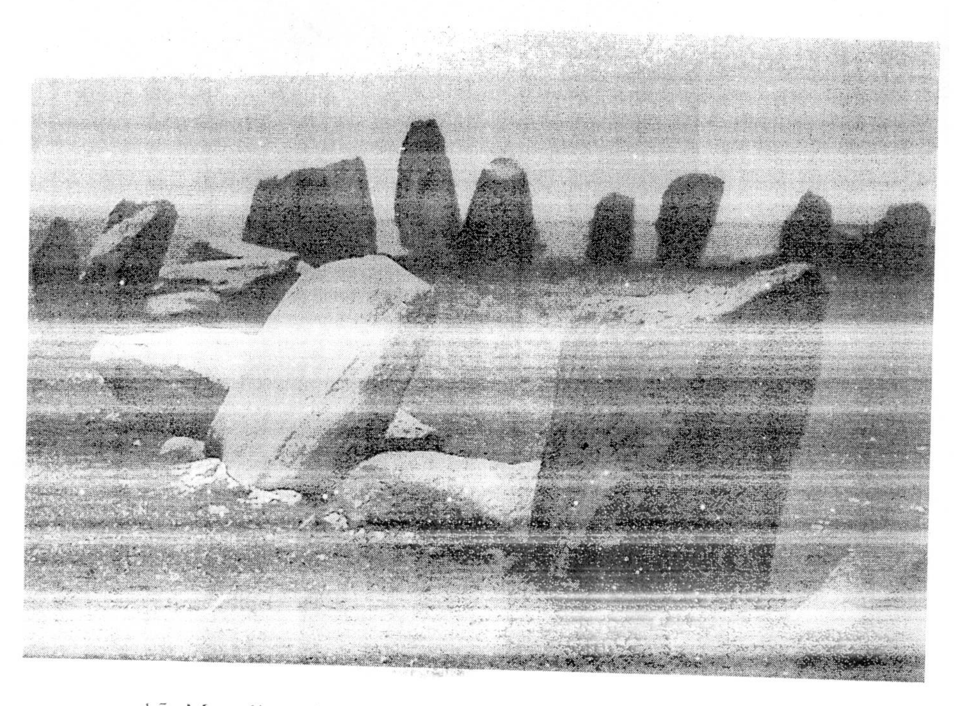
12. T. Smith, *Die*, 1962. Acero, 183 x 183 x 183 cm.
Cortesía Paula Cooper Gallery, Nueva York.



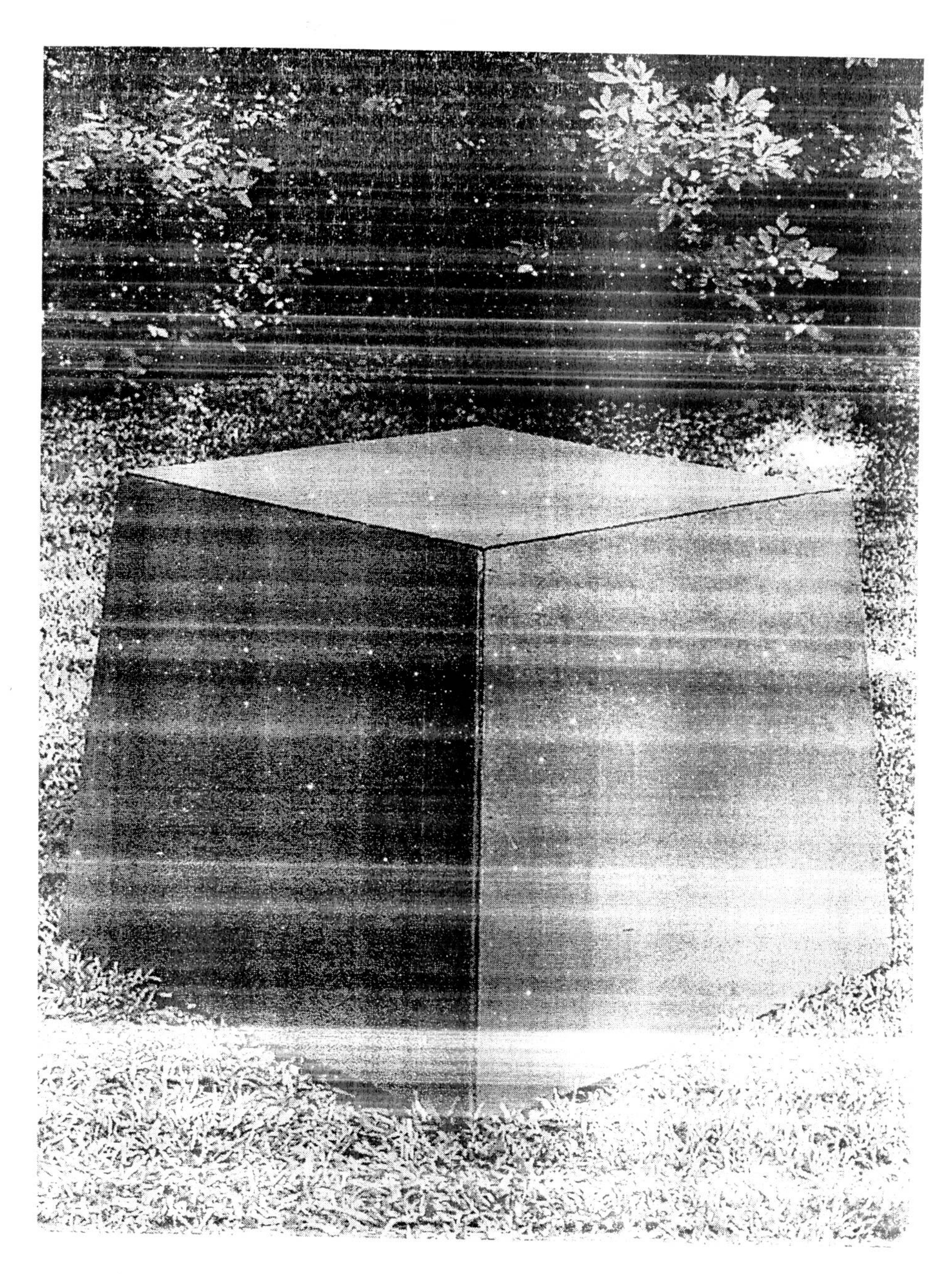
13. T. Smith, *We Lost*, 1962 (construido en 1966). Acero, 325 x 325 x 325 cm. Cortesía Paula Cooper Gallery, Nueva York.



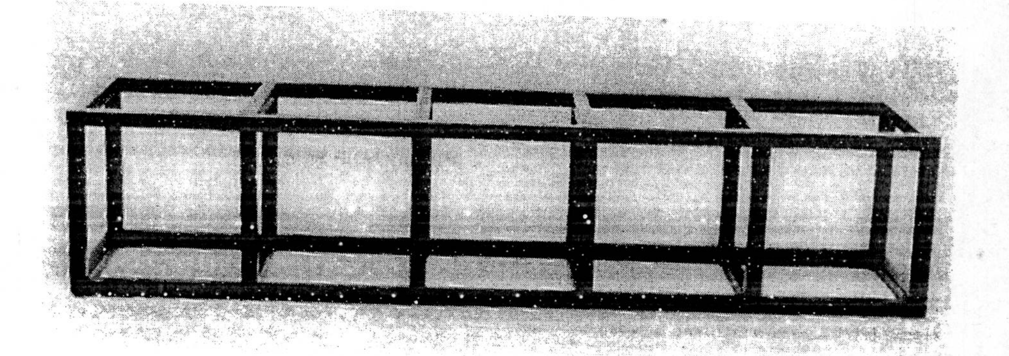
14. T. Smith, *Ten Elements*, 1975-1979. Madera pintada, dimensiones variables (alrededor de 122 cm de altura). Cortesía Paula Cooper Gallery, Nueva York.



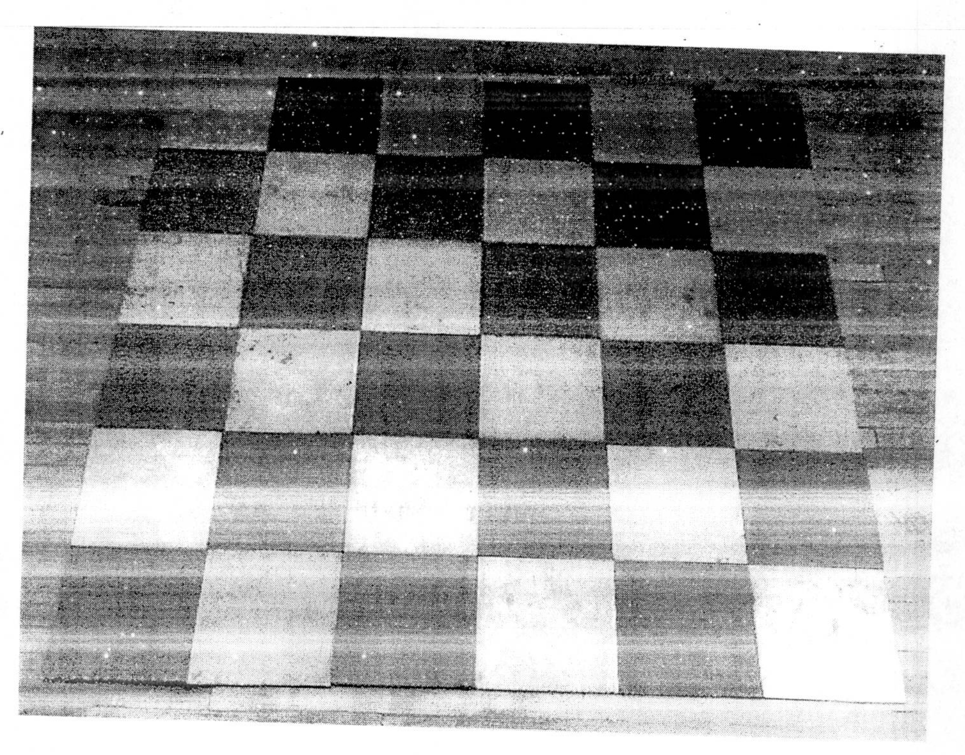
15. Megalitos de Swinside (Inglaterra). Período neolítico. Foto A. Rafferty.



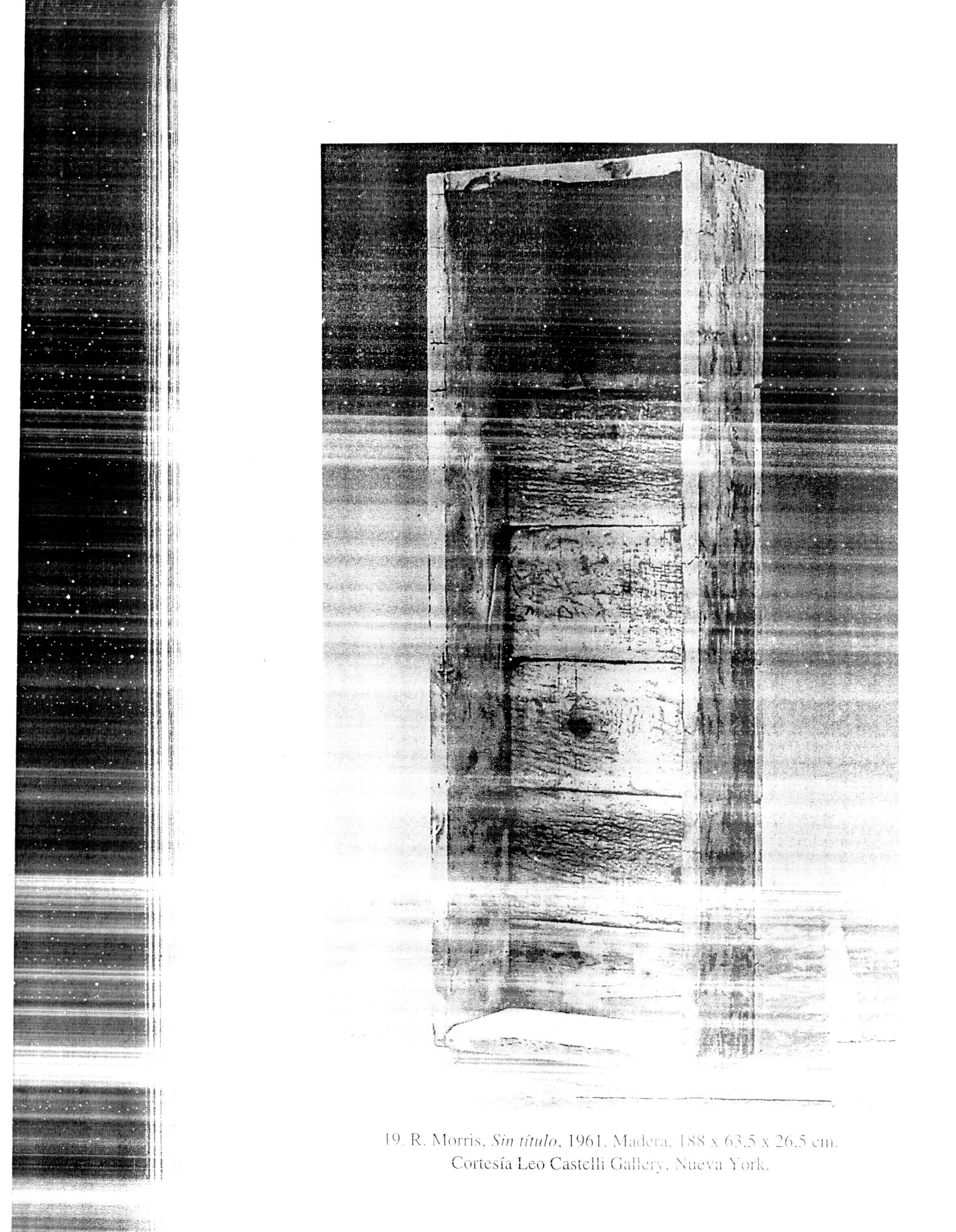
16. T. Smith, *For V. T.*, 1969. Madera pint[illegible] 112 x 112 x 71 cm.
[illegible]



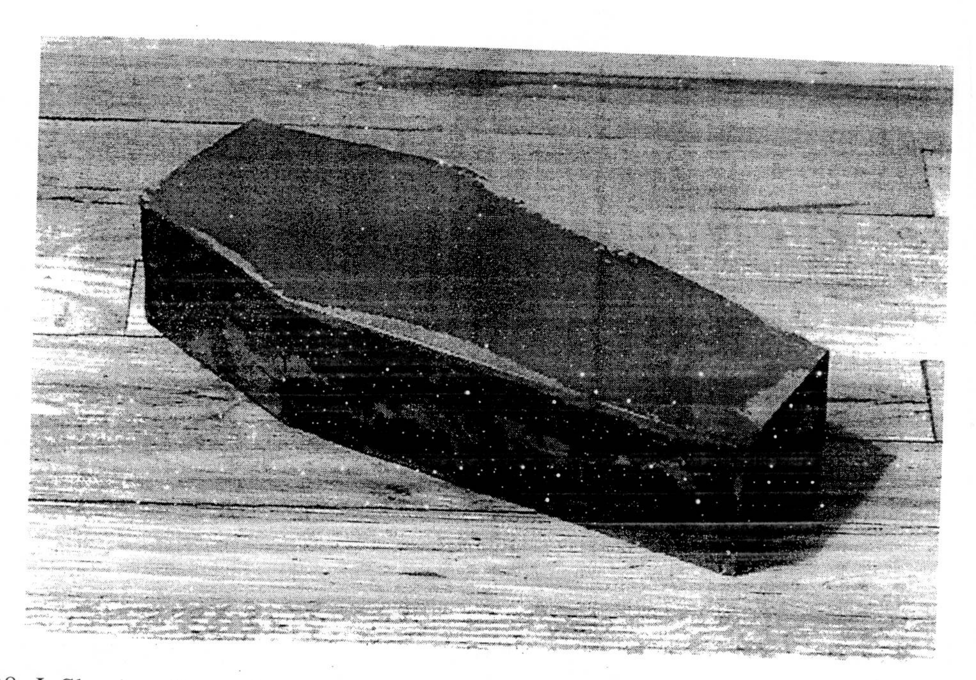
17. S. LeWitt, *Floor Structure, Black*, 1965. Madera pintada, 55,8 x 55,8 x 183 cm.
Colección privada. D.R.



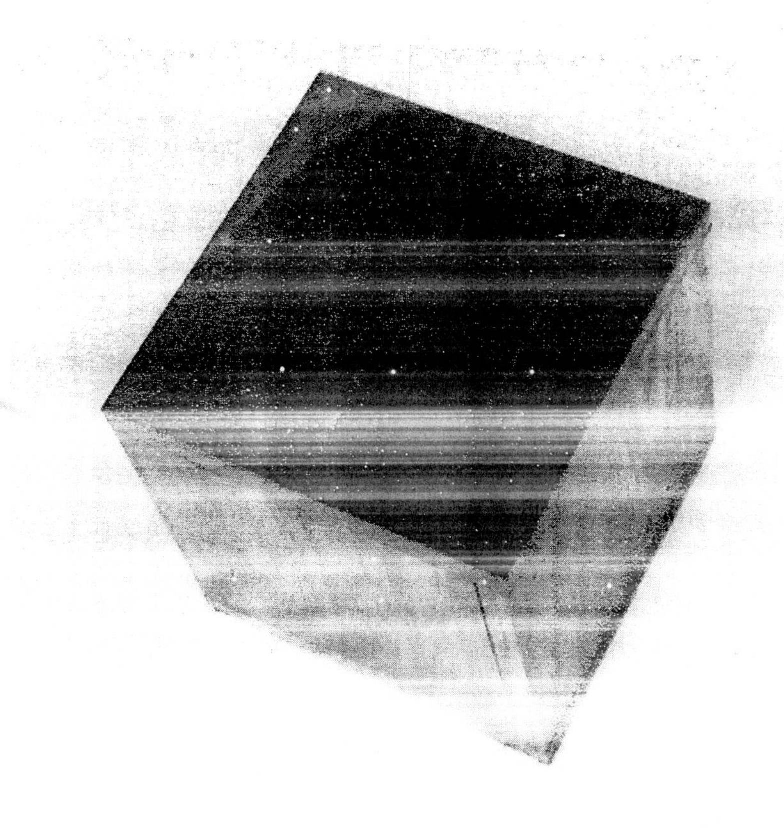
18. C. Andre, *Zinc-Lead Plain*, 1969. Zinc y plomo, 183 x 183 cm.
Cortesía Paula Cooper Gallery, Nueva York.



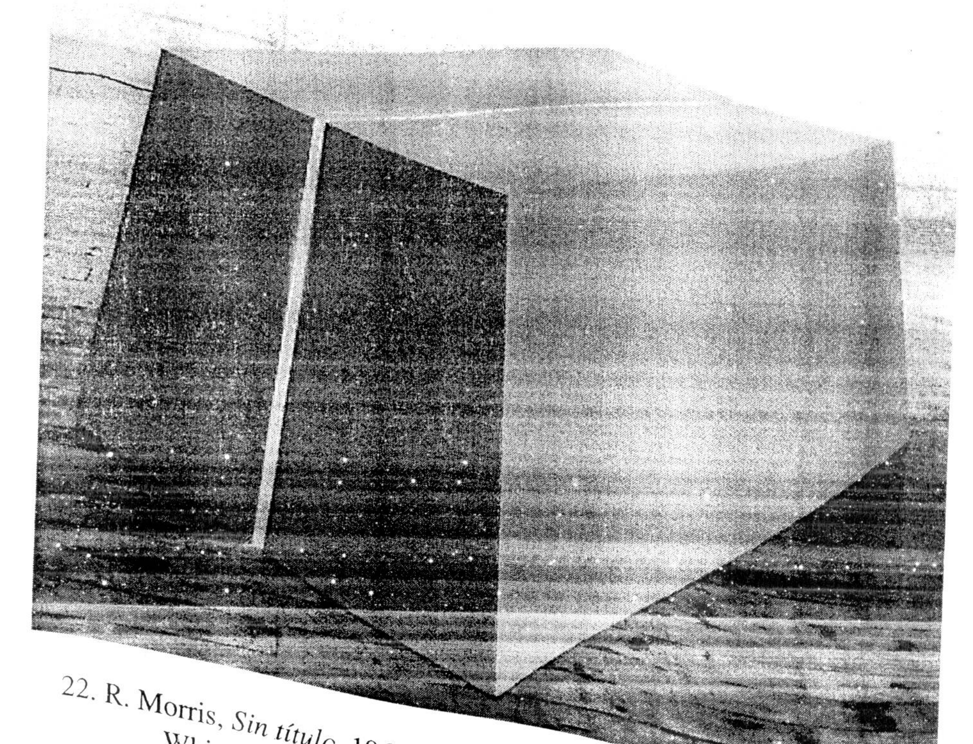
19. R. Morris, *Sin título*, 1961. Madera. 188 x 63,5 x 26,5 cm.
Cortesía Leo Castelli Gallery, Nueva York.



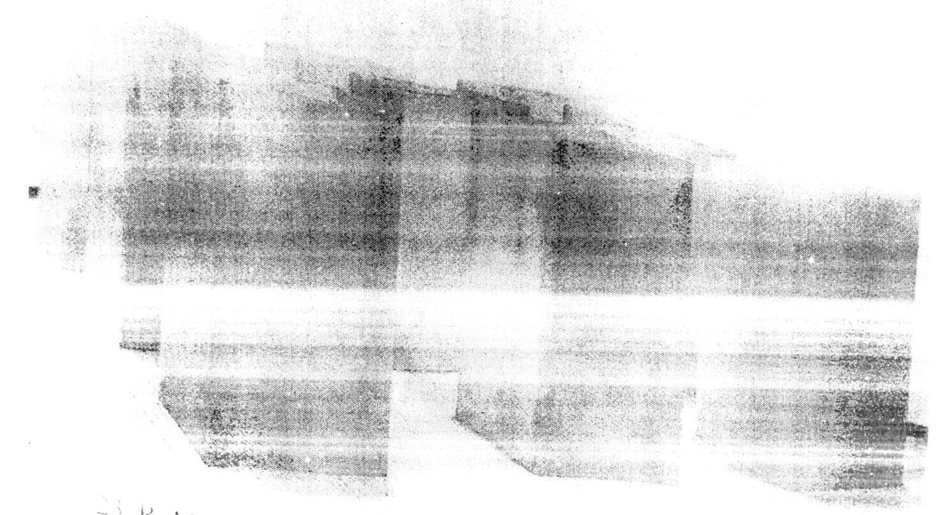
20. J. Shapiro, *Sin título (Coffin)*, 1971-1973. Hierro fundido, 6,5 x 29,4 x 12,5 cm. Cortesía Paula Cooper Gallery, Nueva York.



21. R. Morris, *Box with the Sound of its Own Making*, 1961. Madera, 22,8 x 22,8 x 22,8 cm. Cortesía Leo Castelli Gallery, Nueva York.

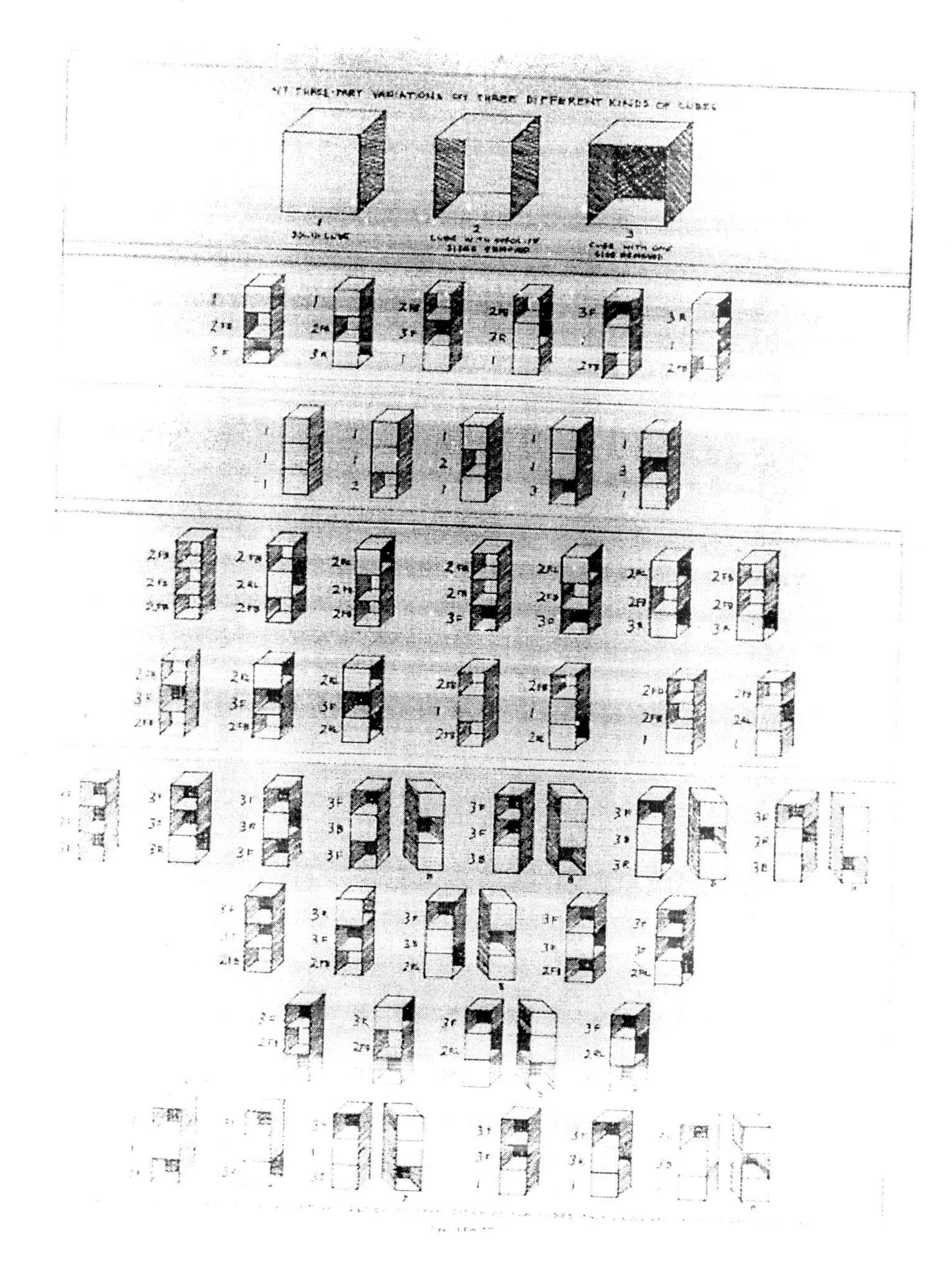


22. R. Morris, *Sin título*, 1966. Fibra de vidrio, 91,4 x 228,2 x 121,9 cm.
Whitney Museum of American Art, Nueva York. D.R.

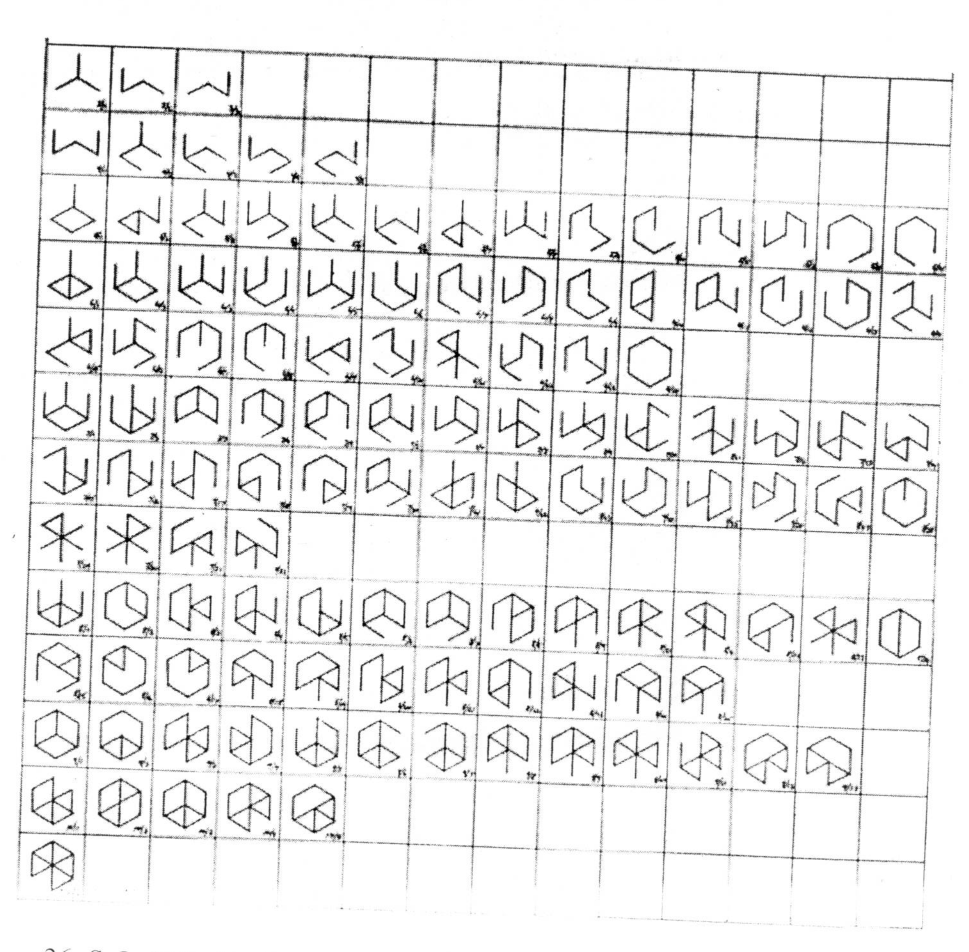


23. R. Morris, *Sin título*, 1967 [illegible] nueve elementos.
121,9 x 60,9 [illegible] cortesía Leo Castelli Gallery, Nueva York.

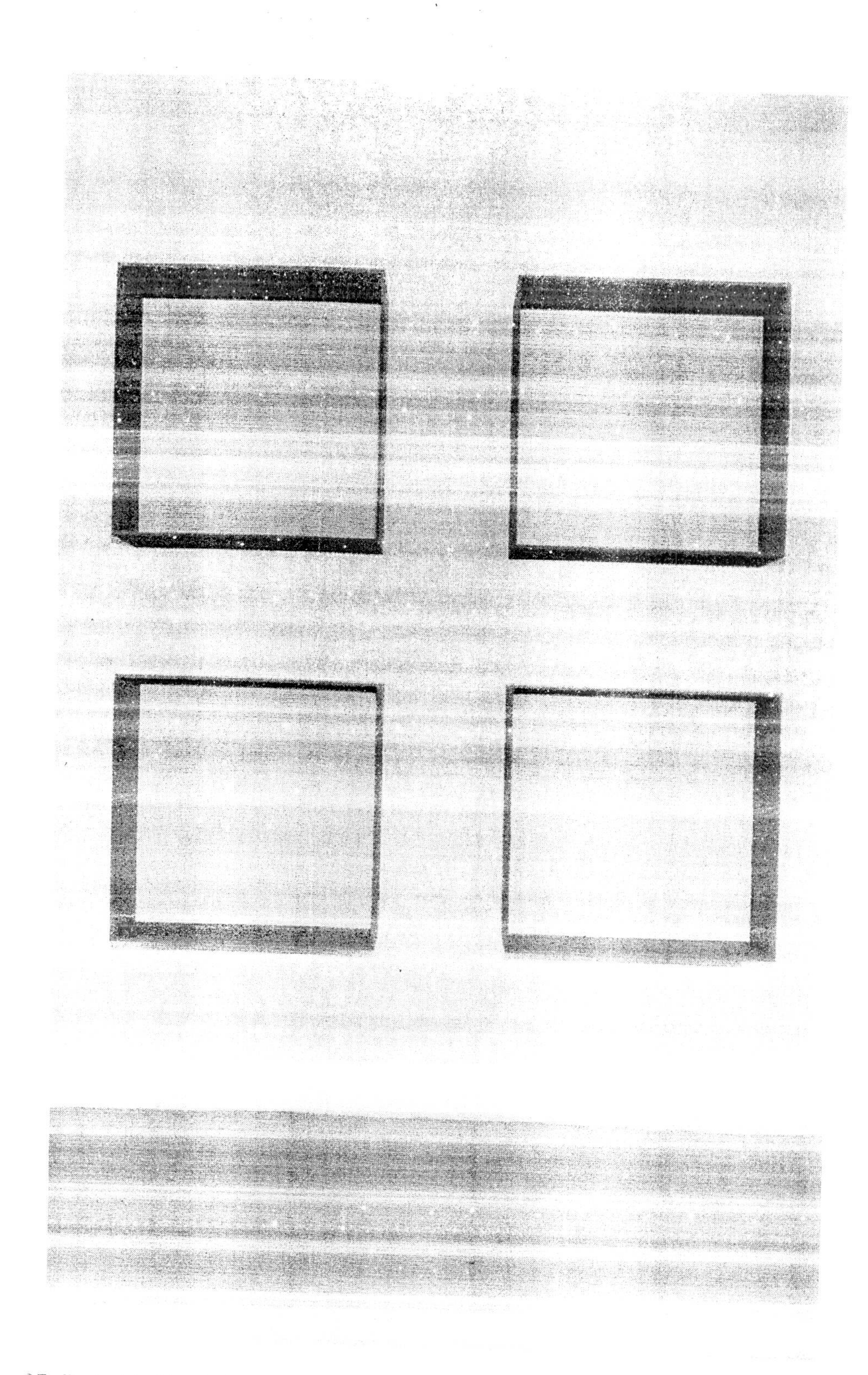
24. R. Serra, *One Ton Prop (House of Cards)*, 1969.
Acero, 125 x 125 x 125 cm. Cortesía Galerie M. Bochum.



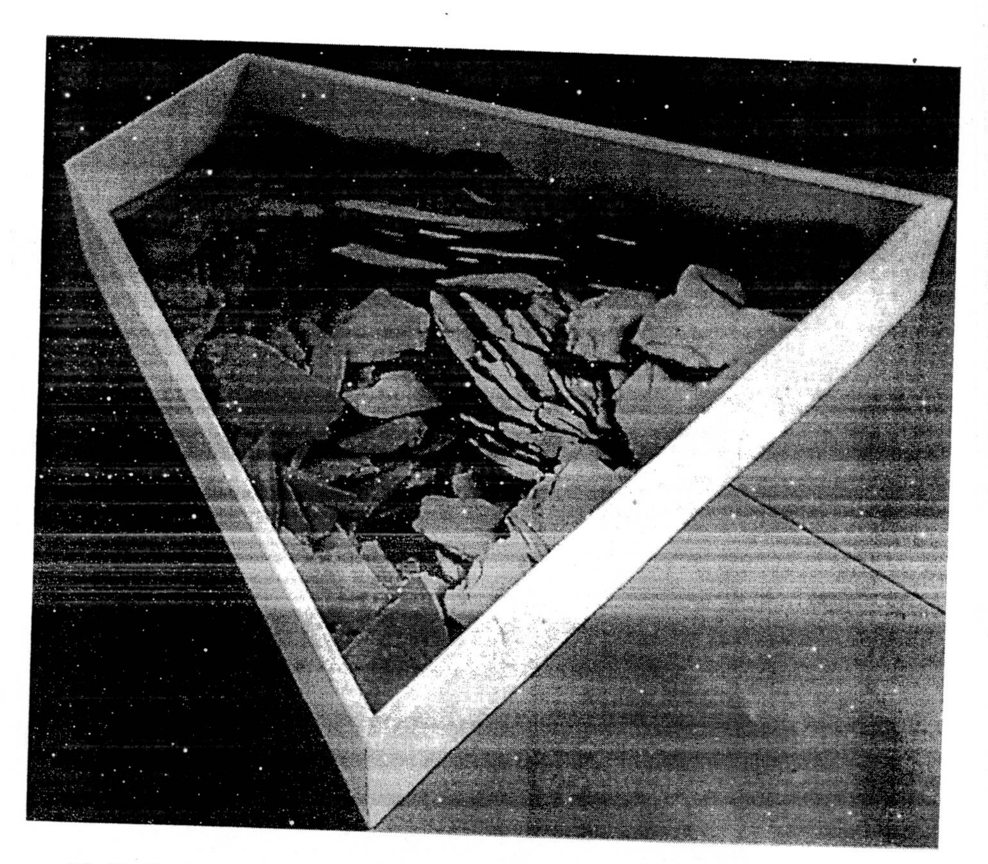
25. S. LeWitt. *All Three-Part Variations on Three Different Kinds of Cubes*. 1969. Tinta sobre papel. 75,5 x 50,1 cm.



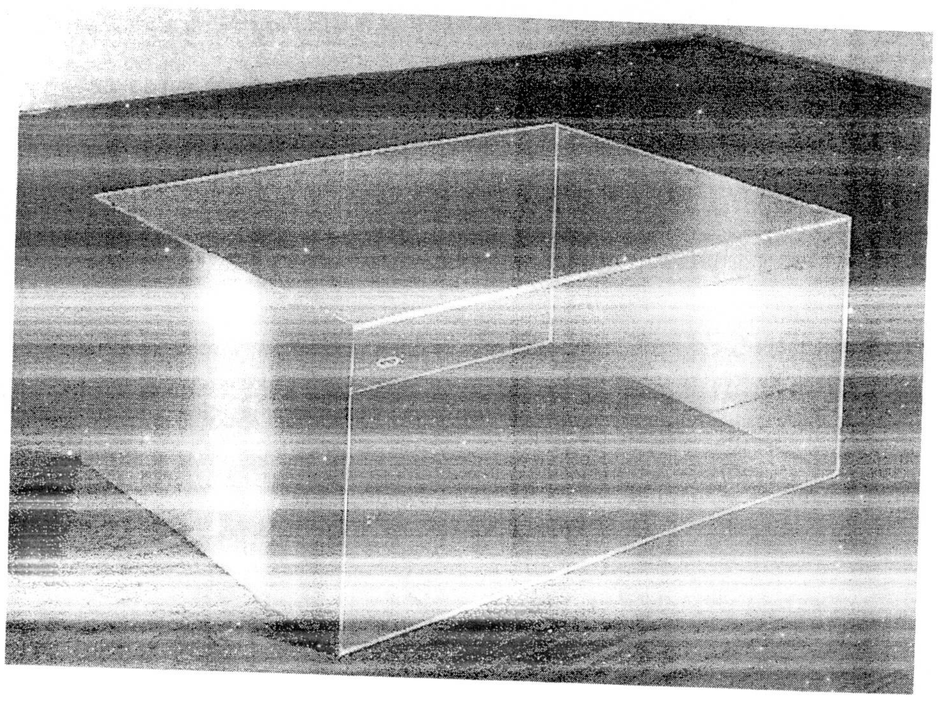
26. S. LeWitt, *Variations of Incomplete Cubes*, 1974. Tinta sobre papel, 40,6 x 40,6 cm. Cortesía John Weber Gallery, Nueva York.



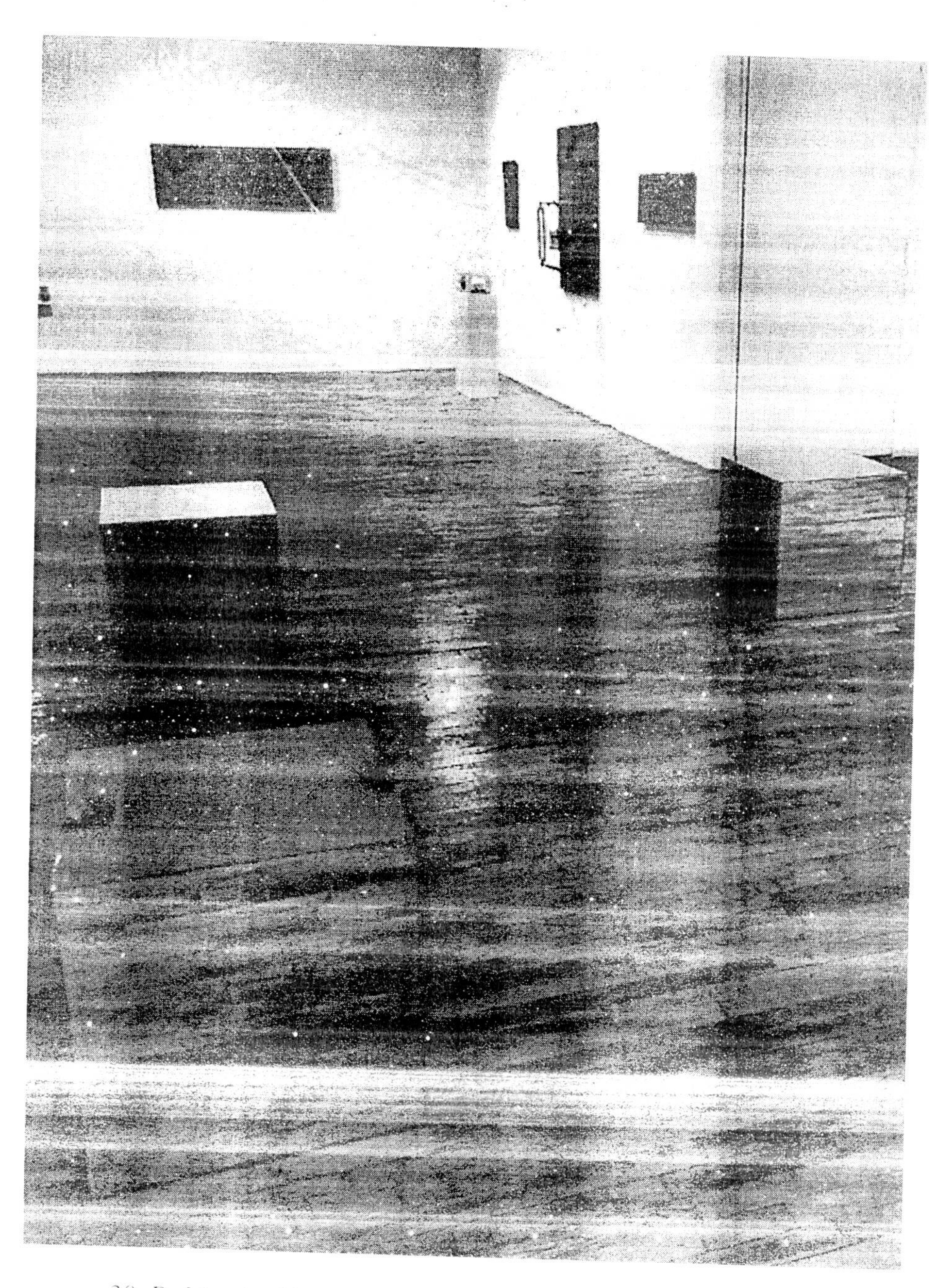
27. D. Judd, *Sin título*, 1991. Acero cor-ten y esmalte de color. Cuatro elementos, 100 x 100 x 50 cm cada uno. Cortesía Galerie Lelong, París.



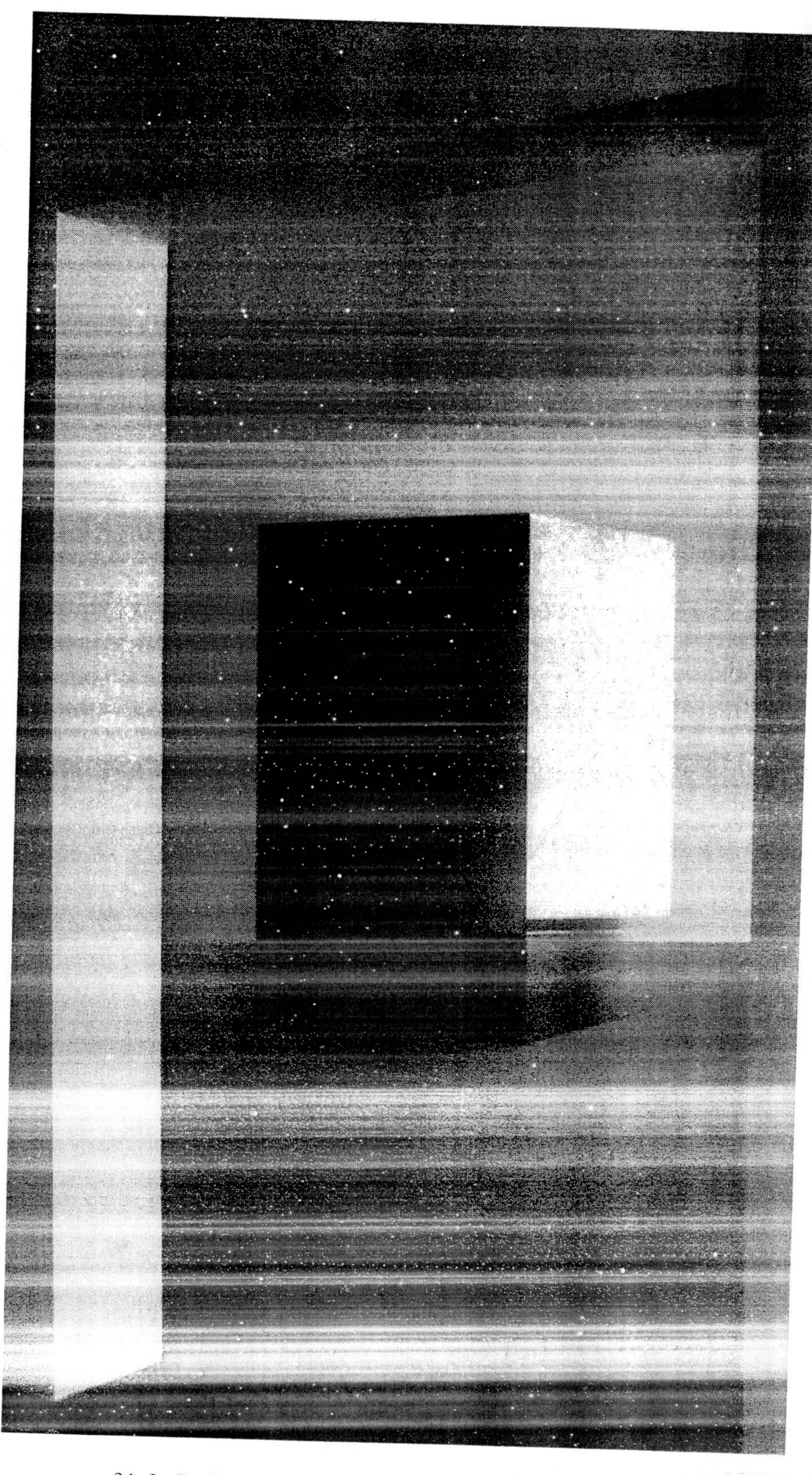
28. R. Smithson, *Nonsite (Slate from Bangor)*, 1968. Madera y pizarra, 15,2 x 101,6 x 81,2 cm. Cortesía John Weber Gallery, Nueva York.



29. D. Judd, *Sin título*, 1965. Plexiglás teñido y acero, 51 x 122 x 86,2 cm. Centro Pompidou, París. Foto Musée national d'Art moderne.



30. R. Morris, *Sin título*, 1965. Plexiglás-espejo sobre madera.
[illegible] cm. Instalación en la Green [illegible]
[illegible]



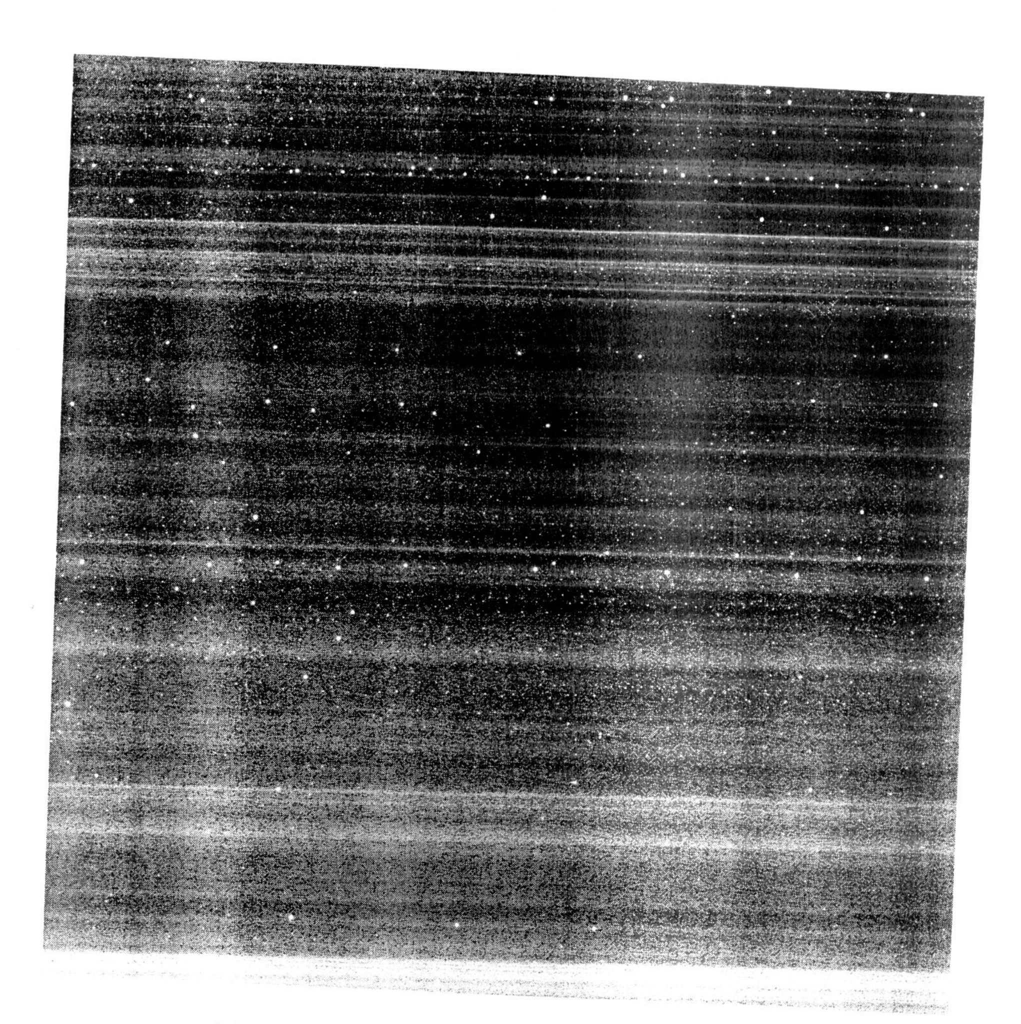
31. L. Bell, *Two Glass Walls*, 1971-1972. Dos espejos, 183 x 183 cm cada uno. Colección Panza di Biumo, V[illegible]se. D.R.



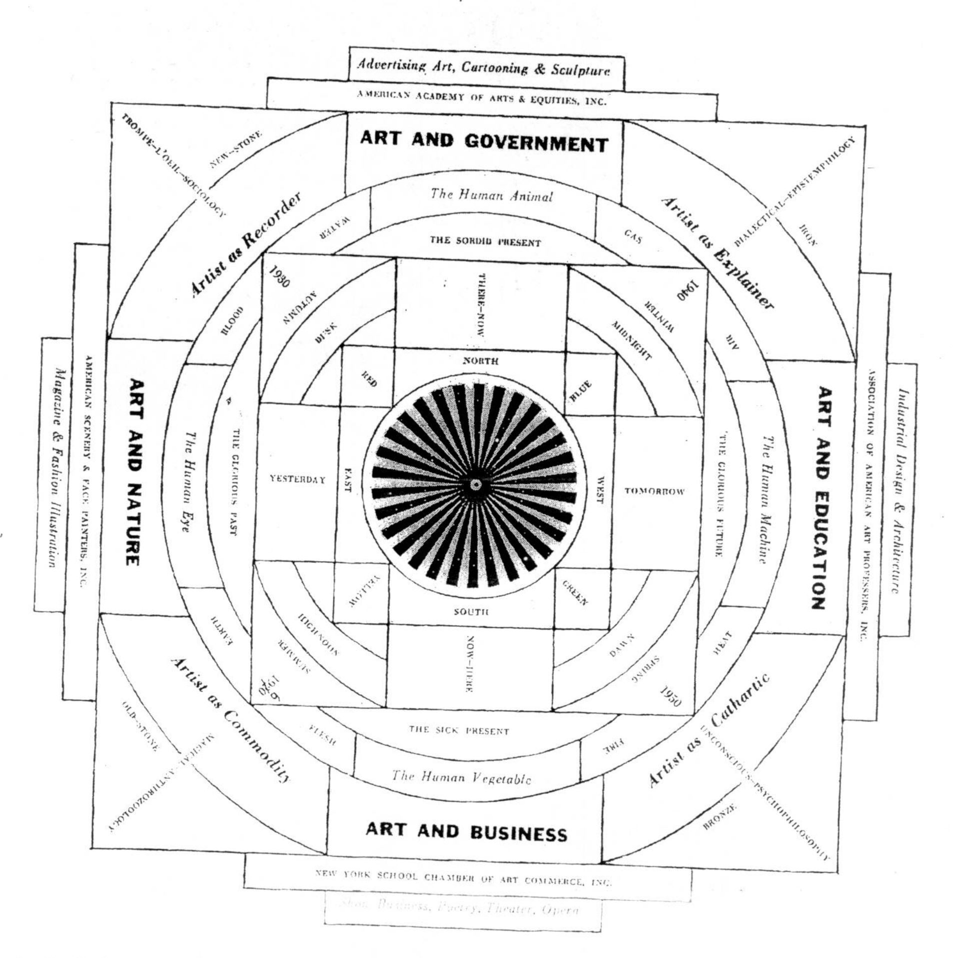
32. A. Giacometti, *El cubo*, 1934. Bronce, 94 x 54 x 59 cm. Kunsthaus, Zurich. Foto D. Bernard.



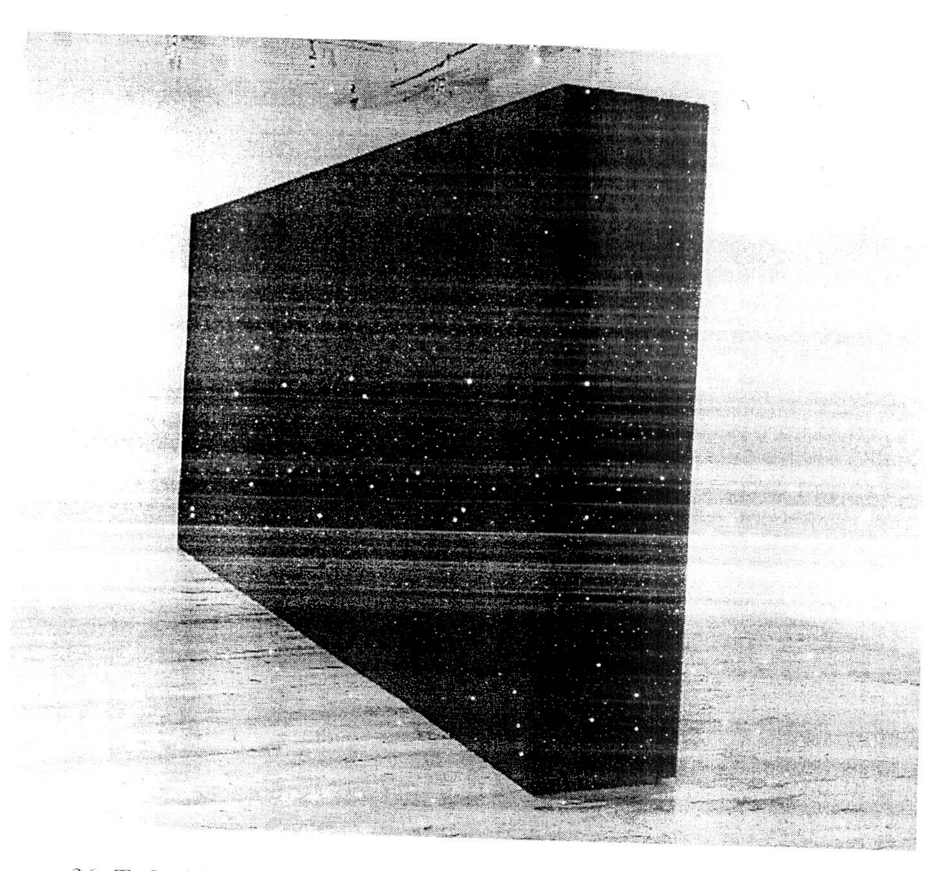
33. R. Morris, *Sin título*, 1968-1969. Vapor.
Cortesía University of Washington at Bellingham.



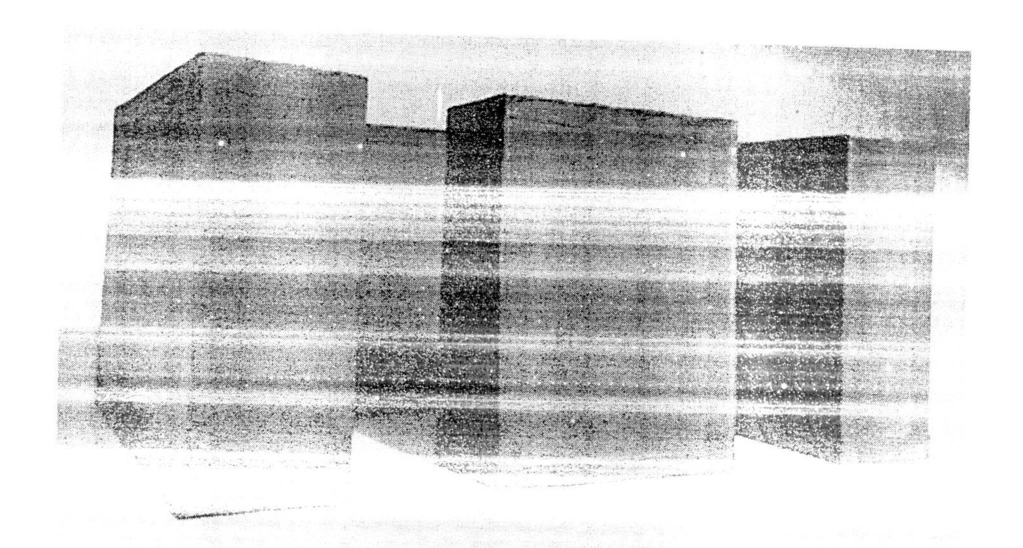
34. A. Reinhardt, *Ultimate Painting, n.º 6*, 1960.
Óleo sobre tela, 153 x 153 cm. Centro Pompidou. París.
Foto Musée national d'Art moderne.



35. A. Reinhardt, *Joke - A Portend of the Artist as a Yhung Mandala*, 1955 (detalle). Collage y tinta sobre papel. Publicado en *Art News*, mayo de 1956.



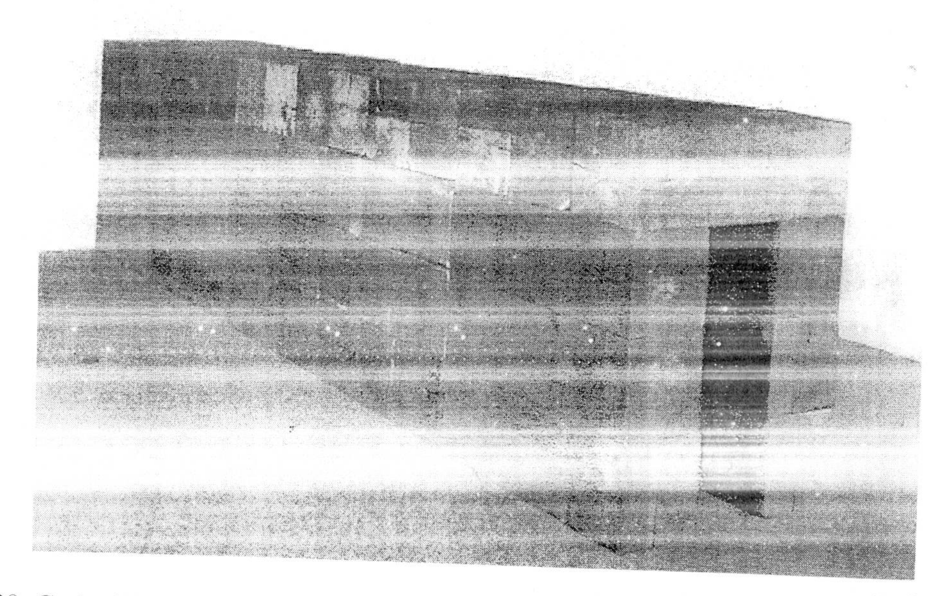
36. T. Smith, *The Wall*, 1966. Madera pintada, 244 x 244 x 61 cm.
Cortesía Paula Cooper Gallery, Nueva York.



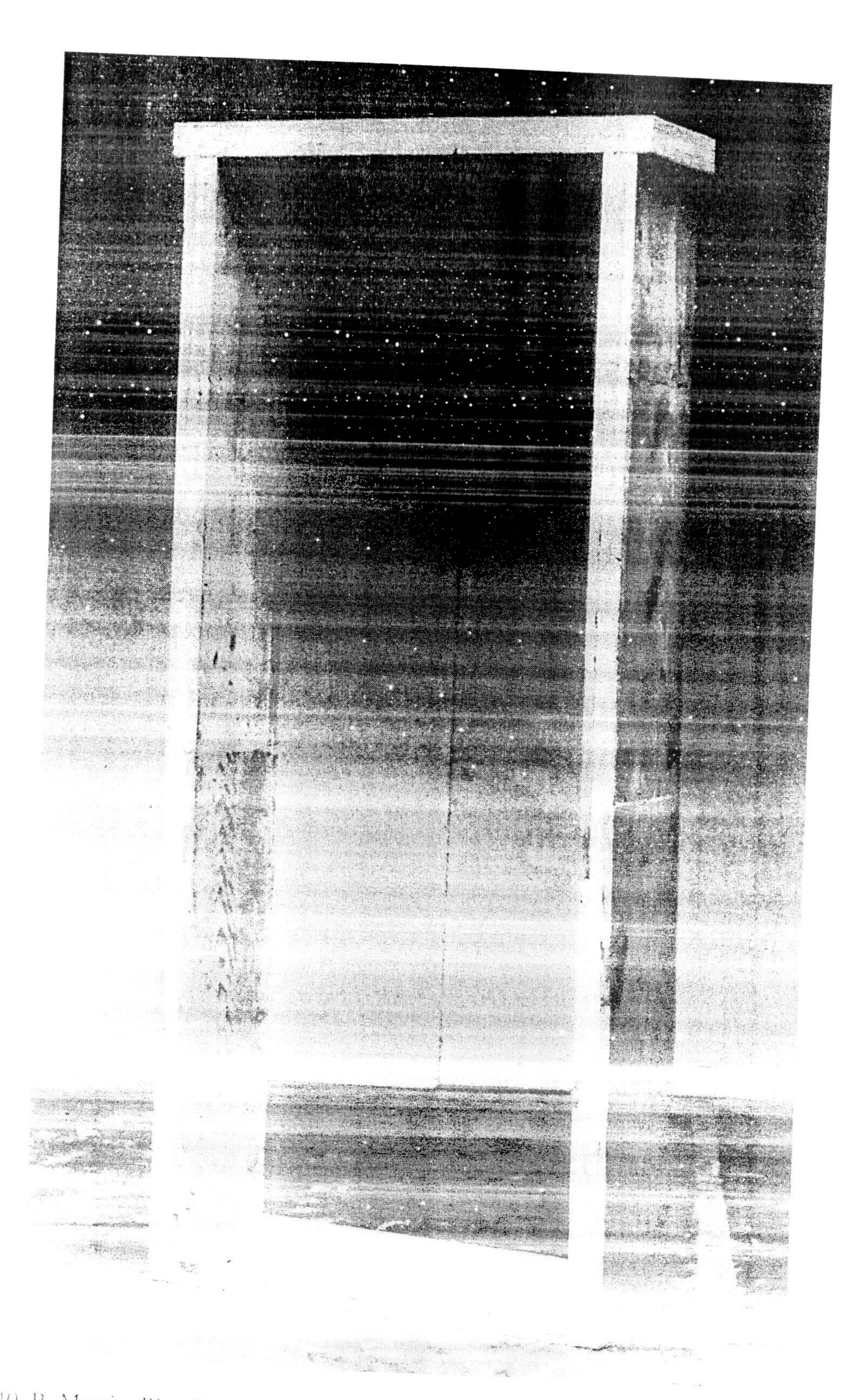
37. T. Smith, *The Maze*, 1967. Madera pintada, 203 x 305 x 76 cm.
Cortesía Paula Cooper Gallery, Nueva York.



38. Estela "en falsa puerta" de Nykaoudidoufri. Egipto, IV dinastía, hacia 2613-2498 a.C. Piedra caliza, 180 x 90 x 20 cm. Museo del Louvre, París. D.R.



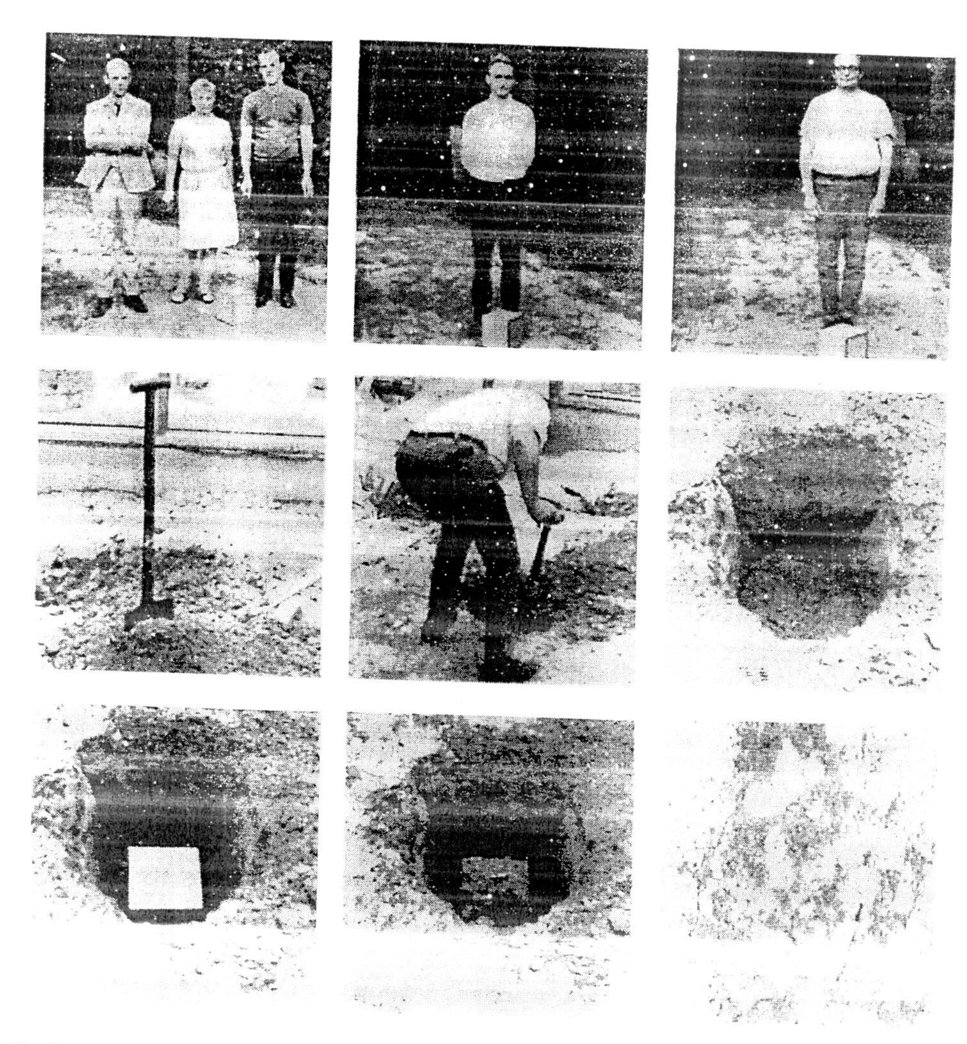
39. C. Andre, *Hearth*, 1980. Madera de cedro, 44 elementos, 120,5 x 469 x 90 cm. Centro Pompidou, París. Foto Musée national d'art moderne.



40. R. Morris, *Pine Portal*, 1961. Madera de pino, alrededor de 245 x 129 x 32 cm. Obra destruida. Cortesía Leo Castelli Gallery, Nueva York.



41. Féretro vertical "en forma de armario" de un joven. Abousir el-Meleq (Egipto romano), siglo I d.C. Altura: alrededor de 170 cm. Obra parcialmente destruida. Berlín, Bodemuseum. D.R.



42. S. LeWitt, *Buried Cube Containing an Object of Importance but Little Value*. 1968. Acero. 25,4 x 25,4 x 25,4 cm. Obra desaparecida. D.R.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

Este texto constituye el desarrollo de dos conferencias pronunciadas en junio de 1991, una en el Museo de Arte Moderno de Saint-Étienne (invitado por Bernard Ceysson), la otra en el Centro Georges Pompidou, en París (invitado por Jean-Michel Foray). Se publicaron tres fragmentos, el primero en los *Cahiers du Musée national d'Art moderne*, n° 37, otoño de 1991, págs. 33-59; el segundo en la *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 44, otoño de 1991, págs. 75-100; el tercero en Théâtre/Public, n° 104, marzo-abril de 1992, págs. 18-23.

Debo señalar que entretanto apareció en francés una edición de los textos de Donald Judd, *Écrits 1963-1990*, trad. A. Pérez, París, Lelong, 1991, a la cual será posible referirse en lo sucesivo. Por otra parte, encuentro en un texto de Y.-A. Bois ("L'inflexion", en *Donald Judd,* París, Galerie Lelong, 1991) un eco bastante preciso del matiz introducido (pág. 46, nota 25) con respecto a la obra de Judd: Bois, en efecto, habla allí muy precisamente de "rasgos de discurso" en flagrante contradicción con la "sensualidad de las materias" o el "hechizo provocado por el juego de los vacíos y las plenitudes" en la obra de este artista decididamente suspendido entre una cuestión de aura y una cuestión de tautología.

Me queda agradecer a Jean-Pierre Criqui y la Fondation de France, a Michel Bourel del CAPC de Burdeos, así como a Rosalind Krauss, Margit Rowell y las galerías Leo Castelli y Paula Cooper, que contribuyeron a la realización material de la iconografía.

Índice de nombres propios

C

D

E

F

G

M

N

O

P

R